

الأستاذ الدكتور
عثمان موافي
أستاذ النقد الأدبي
كلية الآداب، جامعة الإسكندرية

دراسات في النقد العربي

دار المعرفة الجامعية

ج. ش. بوتير - الملاز - طبعة - ٤٨٣٠١٦٣٥
٣٨٧ عن تراث المسلمين - المكسيكي - ٥٩٧٣١٤٦



٦١٥٦٩٣٨



Bibliotheca Alexandrina

الأستاذ الدكتور

عثمان موسى

أستاذ النقد الأدبي

بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دراسات في النقد العربي

٢٠٠٠

دار المعرفة الجامعية

٢٠٣٠١٦٣٢ - دار المعرفة الجامعية

٥٩٧٣٦٤٦ - شارع الشهيد عرابي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الثالثة

صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب سنة ١٩٩٤ م تحت عنوان دراسات نقدية، ثم صدرت الطبعة الثانية بعد صدور الطبعة الأولى بعامين، وقد أضيف إليها دراسة بعنوان "قضية وضع الشعر بين ابن سلام وطه حسين"، وقد حرص لها الفصل الثالث.

وتعد هذه الدراسة على كثیر من التساؤلات، الشی تتعلق بقضية وضع الشعر في النقد العربي، كما تكشف عن منحى كل من ابن سلام وطه حسين في دراسة هذه القضية، مقومة منحى كل ثاقد منها على حلة، وكاشفة من تأثير ابن سلام في طه حسين.

وحيث تقدت هذه الطبعة استاذتي دار المعرفة الجامعية في إعادة طبع هذا الكتاب.

ولما كانت موضوعاته تسعى إلى غایة واحدة، وهي الكشف عن الجوانب المضيئة في النقد العربي، أعيد النظر في عنوان هذا الكتاب بما يتلاءم وهذه الغایة، وأصبح على النحو الآتی "دراسات في النقد العربي".

ومن ثم جاءت هذه الطبعة الثالثة تحمل هذا العنوان وأضيف إليها دراسة بعنوان "ابن قتيبة ونقد الشعر" وتكشف هذه الدراسة عن جهود هذا الثاقد في صياغة نظرية عربية في نقد الشعر، لا تقل أهمية عن أي نظرية في نقد الشعر في أى تراث نقدی في العصور الوسطى برجه عام.

وسيتضح للقارئ حقيقة هذا الأمر، حين يراجع صفحات الفصل الذي يضم هذه الدراسة، التي آمل أن تكون إضافة علمية إلى تتابع الدراسات الأخرى التي تضمنتها هذا المؤلف بفصوله العشرة، وأن تؤدي جميعها إلى تحقيق الغایة المنشودة التي يسعى إلى تحقيقها هذا الكتاب.

وعلى الله تقدیم السبيل وتحقيق الآمال،

عثمان موافي

الاسكندرية في مايو ١٩٩٨ م.

مقدمة الطبعة الأولى

هذه مختارات من الدراسات والبحوث النقدية كتبتها في فترات زمنية متباينة.

وقد نشر قسم منها في بعض المجلات العلمية في مصر والعالم العربي، وألقى بعضها في مؤتمرات وندوات علمية.

وعلى الرغم من تنوّع موضوعاتها فإنها تبدو متكاملة. إذ تهدف إلى الكشف عن الجوانب المضيئة في تراثنا النقدي، وإبراز جهود نقادنا ومناصحهم في تناول بعض قضايا هذا العرش. وتقع في ثمانية فصول، يستقل كل فصل منها بدراسة نقدية خاصة.

فالفصل الأول مثلاً، يتناول موضوع القراءد الصحيحة لتدريس النقد الأدبي، ويتناول الفصل الثاني تاريخ النقد العربي من خلال ثلاثة كتب كان لها فضل السبق في تناول هذا الموضوع.

أما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة قضية الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية بين القدماء والمعاصرين. وخصص الفصل الرابع دراسة قضية الوزن والشعر. أما الفصل الخامس، فيكشف عن موقف أحد رواد البحث الأدبي من قضية الصراع بين القديم والحديث.

ويتناول الفصل السادس، والسابع موضوعين متصلين أو لا هما : عن لقاء عبد القاهر البرجاني في دراسة الصورة البيانية. وثانيهما : عن موقف هذا الناقد من قضية المعنى الأدبي.

أما الفصل الثامن، فيعد دراسة تطبيقية على إحدى قضايا نقد الشعر، وهي قضية البناء الفني لقصيدة المدح. وقد قصرت هذه الدراسة على شعر أحد الشعراء المحدثين في العصر العباسي، وهو أبو نواس.

أمل أن تحقق هذه الدراسات النقدية الهدف المرجو منها.

والله الموفق والمستعان

عثمان هوافي
الإسكندرية ١٩٩٤م

الفصل الأول

القواعد المنهجية الصحيحة

لتدريس النقد الأدبي

من الأنساب، قبل أن نبدأ في الحديث عن القواعد الصحيحة لتدريس النقد الأدبي، أن ترتفق ملياً أمام كلمة نقد محارلين تحديد مفهومها.

وليس من الدقة العلمية، أن نوافق بعض الباحثين على زعمهم بأن أصل هذه الكلمة، يرجع إلى نقد الدراما، أي تمييز جيدها من رددها^(١).

لأن هناك معانى في ثقافتنا العربية أقلّم بكثير من هذا المعنى سبقته إلى التلerner، وهي تخل في الواقع مرحلة من مراحل التطور الدلالي لهذه اللغة. ولكلّ تتضح لنا هذه الحقيقة يجدر بنا أن نتبع التطور الدلالي لهذه اللغة في الثقافة العربية.

وذلك بدءاً بالمرحلة الحسية، ثم المرحلة النفسية، ثم المعنوية، وأخيراً المرحلة الاصطلاحية، أي حين أصبحت مصطلحات على فن من الفنون الأدبية.

وقد تواجهنا بعض الصعوبات ونحن بقصد البحث عن التطور الدلالي لهذه اللغة في معاجمنا اللغوية.

ومن أصعب هذه الصعوبات، إغفال كثير من معاجمنا القديمة بنوع خاص، التطور الدلالي للألفاظ، وترتيب المعاني، طبقاً لتتطور المعرفة الإنسانية.

ولذا، فقد نظر على دلالات كثيرة لهذه اللغة، ولغيرها من الألفاظ غير مرتبة، علينا طبقاً لنظرية التطور الدلالي أن نضع كل معنى في مرحلته الخاصة به، مبتدئين بذلك بالمرحلة الحسية، ثم النفسية والمعنوية، وأخيراً المرحلة الاصطلاحية. وإذا حاولنا البحث عن الأصل المادي لهذا المصطلح الذي أدهشتنا كثرة معانيه وتتنوعها.

وتلائفاً لذلك، علينا أن نرتّبها تبعاً لتتطور مصادر المعرفة الإنسانية، وترقى الإنسان، واتساع دائرة معارفه.

^(١) راجع بلوى طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي، الناشر: الأهرام المصرية: ١٩، وقد شبه بعض النقد القدماء، الناقد بالصيوفي، راجع طبقات فحول الشعراء، ط الأولى : ٨.

وعلى أية حال، فإن من أقدم المعانى الحسية لهذه اللقطة "الخديش" :
أو الشق.

يقال «نقد أرببة أثنه» أي خدشها أو شقها.

ويقال كذلك «نقد الطائر الأرض بمنقاره خشاً عن الحب»^(٣)، أي شقها
ليستخرج منها الحب.

ونقدته الحية أى لدغته^(٤)، وهذا خدش وشق للجلد كذلك.

ثم تعلق بعد ذلك على فصل الأغنام الجيدة من الرديئة ويسو أن النقاد،
أى الراхи، هو الذي كان يقوم بهذه المهمة^(٥). ويظهر أن هذا كان يحدث حين
كانت الأغنام تستخدم للمقايضة في البيع والشراء، وذلك قبل ظهور العملة المعدنية
من الذهب والفضة.

ولما حللت العملة المعدنية محل الماشية في البيع والشراء أطلق على تميز
الدرهم الأصيل من الرائب اسم النقد. يقال «نقد النقاد الدرهم ميز جيدها عن
رديها، ونقد حيد، ونقد حياد»^(٦).

ويقول الشاعر :

تفى يداها الحمى في كل هاجرة نفى الدنانير تقاد الصياريف
والنقد بهذا المفهوم، يحتاج إلى خبرة ومعرفة بحقيقة الشيء المادي، هل هو
أصيل أو زائف؟ وبذلك تتمثل فيه الصفة العلمية.
ثم تأخذ هذه الكلمة معنى نفسياً، فتطلق على الخدش النفسي «إن نقدت
الناس تقدروك، وإن عبتهم عايرك»^(٧).

ثم يتطور استعمال هذه اللقطة من الخدش النفسي إلى الخدش المعنوى

^(١) ابن منظور، لسان العرب، حرف الدال فصل الثون.

^(٢) الزعبي، أساس البلاغة : نقد.

^(٣) لسان العرب، حرف الدال فصل الثون.

^(٤) المرجع السابق.

فقط على عدش الكلام، وفصل حيله من رديبه، وأسلمه من زائفه، ثم تقصر على نوع خاص منه، ذلك الذي يحظى بشيء من الصياغة الفنية المتقدة، والموسيقى، كالشعر مثلاً يقال «ونقد الكلام»، وهو من نقدة الشعر، ونقاذه والتقد وانتقد الشعر على قائله...»^(٢).

وقد كان النقد في بداية نشأته عند العرب عمادة النرق، ولكن لما ظهرت الحركة العلمية بعد الإسلام، وتفتحت العلوم والأداب ظهر في النقد نزعة علمية، ولكنها لم تطبع على الناحية الفنية بل بقيت إلى جانبها. ومن ثم، سار النقد في اتجاهين، اتجاه فني، غايته تمييز الجيد من الردي، واتجاه علمي غايته معرفة الأصيل من الزائف.

وعلى أية حال فإن التطور الدلالي لهذه المفظة في الثقافة العربية يتنهى إلى أن كلمة نقد تستعمل في الثقافة العربية بمعنىين، معنى فني جمالي، ومعنى علمي^(٣). والمتأمل في مفهوم هذه المفظة في الآداب الأوروبية، يلاحظ أنها تستعمل بهذين المعنين، الفني والعلمي، ويطلق على النوع الأول اسم النقد الفني، بينما يطلق على النوع الثاني اسم النقد التاريخي^(٤).

ولا يزال كثير من النقاد حتى وقتنا الحاضر، يختلفون حول تصنيف النقد، هل يدخل ضمن العلم، أو ضمن الفن.

والواقع أن النقد فن وعلم، وتمثل الصفة الفنية في الجانب التطبيقي، بينما تتمثل الصفة العلمية في الجانب النظري.

ومع إيماننا بأن النقد النظري له مجاله، وأن للنقد التطبيقي له مجاله المخاص به، فلا ينبغي الفصل بين الجانبيين في العمل النكدي فكلابهما مكمل للأخر^(٥).

^(١) الزعمرى، أساس البلاغة، نقد، وواسع تطور مفهوم هذه المفظة في كتابنا منهج النقد التاريخي.

^(٢) راجع : لامبرتو دسيتونوس، النقد التاريخي، ترجمة عبد الرحمن بنوى : ٧٦ - ٧٧.

Encyclopaedia Britanica - Criticism

^(٣) وراجع كذلك

^(٤) لاسل كرومبى، قواعد النقد الأدبى، ترجمة محمد عوض محمد : ١٢.

والنقد على كل حال، لون من لون النشاط الأدبي^(١٠) والنقد مبدع شأنه في هذا شأن الأديب الفنان، وهو في الوقت نفسه موجه للعمل الأدبي، ومنظر له. وهذا يقودنا للحديث عن مفهوم هذا الفن الأدبي في العصر الحديث، وأرجو ما يقال في ذلك، أن النقد الأدبي لم يعد مقصوراً على تمييز الجيد من الردي أو البحث عن الأصالة والزيف في الأعمال الأدبية، بل تجاوز ذلك إلى تفسير العمل الأدبي وتحليله^(١١) وتعميمه يضاف إلى ذلك توجيه الناقد له.

أما عن القراءات الصحيحة لتدريس النقد الأدبي في المرحلة الجامعية.

فيحسن بنا قبل أن نعرض لها أن نسأل أنفسنا هذين السؤالين :

أولاً : لماذا ندرس هذه المادة في هذه المرحلة الدراسية ؟

ثانياً : كيف ندرسها ؟

والواقع أن الإجابة عن السؤال الأول، ليست بالأمر الصعب، فلو وجهنا هذا السؤال لأى مدرس أو أستاذ يقوم بتدريس هذه المادة، لأحباب على الفور، إن من أهم الأهداف التي تسعى إليها من وراء ذلك، تربية النسق الفنى لدى الطلاب، وتنمية ملكرة الفهم والتحليل عندهم، بحيث يعينهم ذلك على فهم تراثهم الأدبي وتحليله والكشف عن قيمه الجمالية والفنية، والتاريخ للنحو الأدبي والوقوف على مراحل تطوره في العصور الأدبية المختلفة.

أما الإجابة عن السؤال الثاني، فليست بالأمر السهل.

وذلك لأن معظم القائمين على تدريس هذه المادة في المرحلة الجامعية، وإن كانوا يتذمرون حول الغاية، التي ينشئونها من وراء ذلك، فإنهم مختلفون حول الوسيلة، التي تحقق لهم هذه الغاية.

ولذا يختلفون لذلك وسائل متعددة كما سرى.

وسرد هذه، تعدد وبيان مناحي أساليب هذه المادة من حيل الرواد، بين

^(١٠) المرجع السابق : ٦ - ٧.

^(١١) محمد غنيمي، هلال، النقد الأدبي الحديث : ٣٤٤.

محافظ مستمسك بعرى القديم، وبين مجده مفتون بالثقافة الحديثة والغربية ببرع خاص، وبين معتدل يحاول المواءمة بين الأصيل من قديس الأجداد وبين الطريف الوارد من الغرب.

ويتضح هنا من قول أحد أساتذة هذه المادة :

«طللت حياة النقد خامدة في العصور الأخيرة، حتى حدث الاحتكاك في العصور الحديثة بين الشرق والغرب فحيى النقد من جديد، وكان لنا نقادان، نقد مؤسس على ما لنا من تراث قديم كالأغاني والعقد الفريد، وزهر الآداب، ونقد مؤسس على نقد الإفرنج.

وكلا النقادين تقليد لا ابتكار، وإن اختلاف هذا النقد تابع لاختلاف منهج الأدب، فهناك أدب يحتمل القديم في أسلوبه وموضوعاته ولهم مدرسة قائمة بذاتها، تستذكر الأدب الغربي، ولا تتفرق، وهناك أدب يسترجي الأدب الغربي ويقلده، ولا يؤمن بالأدب العربي، ولهم مدرسته الأخرى.

وقد يكون هناك قوم من أهل الأعراف أحنتوا من الغرب معاينيه، وموضوعاته، ومن الشرق جزالة أسلوبه، وحمل تعبياته، ولكل وجهة هو مرليها»^(١).

والواقع أن تباين مناخى النقاد في هذه الفترة، يبعشه تباين مناخى أساتذة الأدب آنذاك وإن اختلاف مناهجهم في دراسة وتدريس هذه المادة.

وقد كشف عن هذه الحقيقة طه حسين، وهو بقصد الحديث عن منهج تدريس الأدب بالجامعة إبان نشأتها، الذي رأى أنه يتوجه نحو اتجاهين، أحدهما قديم والأخر حديث.

أما الاتجاه الأول، فقد كان يقوم أساساً على شرح النص وتفسيره، من الناحية اللغوية والبلاغية محظياً في ذلك حشو أسلائنا من علماء اللغة وشرح الغريب.

^(١) أحمد أمين، النقد الأدبي، بذلة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٢ م : ج ٢ ص ٤٥٤.

وأما الاتجاه الثاني، فكان ينحصر في تدريس الأدب منحى الأوربيين في تدريسهم لآدابهم، وتاريخهم هـ^(١٧).

ويرغم ما بين النهرين من تفاوت واختلاف، فقد وجد فيما الجيل الأول من دارسي الأدب فائدة عظيمة، ولم يكن وجود أحدهما عن وجود الآخر، بل يقسا معاً.

وبفضلهما تعلم جيل الرواد كيف يدرسون الأدب، وكيف يدرسه للأجيال من بعده.

ويبدو أن الجيل الأول من أساتذة النقد الأدبي بالجامعة، قد تأثر بهذا الاتجاه الجديد فنيس وجهه شطر النقد الأدبي، عما لا الإفادة من نظرياته وقواعداته النهيجية، في تدريسه هذه المادة، وهذا يدل بشكل واضح من منحي أحمد أمين في كتابه النقد الأدبي، الذي يعد من أوائل الكتب الجامعية، التي نهضت في تدريس النقد الأدبي هذا المنهج. ويوضح من قوله في مقدمة هذا الكتاب «عهد إلى تدريس البلاغة في كلية الآداب جامعة فؤاد الأول ١٩٢٦م، فاشتقت إذ ذاك أن أعرف ما كتبه الفرنج في هذا الموضوع».

واستفادت فوائد كثيرة من هذه المقارنة، ثم انتقلت بعد ذلك لما يكتب علماء الفرنج والعرب عن البلاغة إلى موضوع النقد الأدبي، فبحثت في كتب في هذا الموضوع، إنجلزية فأعمبوني الموضوع. وكانت قد قرأت طبقات الشعراء لابن سلام، والشعر والشراط لابن قتيبة، والصناعتين لأبي هلال العسكري، ونقد الشعر، ونقد التشتت لندامة، والخليل الساير لابن الأثير، والموازنة بين أبي تمام والبحري للأمدي، والوساطة بين للتشي وخصوصه للمرجانى وعرفت طريقة هذه الكتب كلها. فلما قرأت كتب النقد الإنجلزية، رأيت فيها عارلة كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم له قواعد وأصول.

^(١٧) في الأدب المعاصر، دار المعارف (العاشرة) : ٧ - ٨.

على حين أن الكتب التي ذكرتها لم توصل الأصول، وإنما كانت لمحات عاطفة من النقد لا تروى الغليل.

فاقتصرت أن يدرس علم النقد في كلية الآداب، على أن يطبق كذلك على الأدب العربي. وبدأت بذلك.

وسرى القارئ أن من رأينا، أن هذه التراغيد تنطبق على الأدب العربي، كما تنطبق كذلك على الأدب الغربي، وأتينا بمحجع على ذلك، فكان هذا الدرس في هذا الموضوع أول درس في مصر في النقد الأدبي، على النمط الحديث فيما أعلمه^(١٤).

والمتأمل جيداً لهذه المخاللة الجديدة في تدريس النقد الأدبي آنذاك، يلحظ أن أحمد أمين قد ركز تدريسه لهذه المادة على جانبين، أحدهما : نظري، والآخر : تطبيقي.

أما الجانب النظري، فقد عرض فيه للمحدث عن أصول النقد ومبادئه في جزء، وعرض في جزء آخر لتاريخ هذا العلم عند العرب والأوريين، وأما الجانب التطبيقي، فقد اقتصر على ذكره لنماذج وشواهد من الشعر العربي، حين يعرض لقواعد من قواعد النقد أو نظرية من نظرياته. وعلى Heidi من هذا النهج، قام الدرس النقدي بجامعة الإسكندرية بإبان نشأتها.

ويبدو هذا جلياً من فحوى قوله أحد رواد هذا الدرس بهذه الجامعة، كاسفًا عن طبيعة هذا النهج الذي انتهجه في ذلك «كان النقد الأدبي ثمرة للأدب ذاته وصداه المتحدد في نفوس القراء»، فبكر إلى الحياة مصلحاً وتعقب المنشعين مفسراً رفيقاً أو ناعياً قاسياً، وتاثر هو أيضاً أثناء تاريخه الطويل بعوامل وقفت به في أغلب نواحيه عند عناصر الأدب مفردة، فتناولها سرعاً غير مستقص ولا عميق، ومرجلاً لا يردها إلى مصادرها التاريخية والتفسية، حتى صار من الواضح على المعاصرين، أن يعنوا بهذا الجانب، عسى أن يضيفوا إلى هذا التراث النقدي ما يهديه أو يكمله.

^(١٤) النقد الأدبي ط للقدمة : أ.

وهذا ما دعاني إلى نشر هذه الفصول في بيان طبيعة الأدب وعناصره، وبعض مقاييسه النقدية، لا أدعى بها فتحاً جديداً، ولا سداً لقضى قديم، وكل ما أرجوه منها أمرين : الأول أنها عرض على فهم هذه القضايا والأراء النقدية الوردة في كتب النقد، فهسناً علمياً قائمًا على الأصول النفسية والفنية المنظمة الثاني : أنها دعوة إلى الباحثين لتناول النقد الفنى بالدرس والتعميق بجانب النقد التاريخي والفردى»^(١٥).

وعلى أية حال، فقد ظهر إلى جانب هذا الاتجاه في تدريس النقد الأدبى، اتجاه آخر، يعنى أصلًا بالتراث النجرى عند العرب، محاولاً التأريخ له، ورسم الخطوط العريضة لمراحل نشأته وتطوره، وعرض قضایاه، والتعريف بأعلامه، والكشف عن اتجاهاتهم النقدية.

ومن رواد هذا الاتجاه بالجامعة طه إبراهيم^(١٦)، ومحمد مندور^(١٧)، ومن حذروهما في ذلك.

ولا يزال كل اتجاه من هذين الاتجاهين، يتصدر الدرس النجرى بالمرحلة الجامعية في الوقت الحاضر، خلوًّا تقيناً نظرة على مناحي أساتذة الدرس النجرى في الوقت الحاضر لأدركتها أنها تنحصر في اتجاهين :

- اتجاه يعنى بالنقد العربي عناية كبيرة ويقتضى دراسة النقد الأوروى. ويغلب هذا الاتجاه على مدرسة الإسكندرية ودار العلوم، ومن حماه من حذروهما من الجامعات الإقليمية^(١٨).

- واتجاه يعنى بالنقد الأوروى الحديث، ويتحذله أساساً لدراسته، ويصرف في ذلك غاية الإسراف، بينما يقتضى دراسة النقد العربي، ويغلب هذا الاتجاه

^(١٥) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى، المقدمة، الفاروقية بالإسكندرية ١٩٤٠ م : ص. ب.

^(١٦) راجع : مقدمة كتابه تاريخ النقد الأدبى عند العرب

^(١٧) راجع : مقدمة كتابه التهجى عند العرب

^(١٨) راجع للائحة الداخلية لكل من أدب الإسكندرية، ودار العلوم

على قسم اللغة العربية بآداب القاهرة وعين شمس ومن خواصهما من الجامعات الإقليمية^(١٩).

والواقع أن هذا الاتجاه، لا يتحقق الغرض المنشود من تدريسه هذه المادة بأقسام اللغة العربية، وذلك لأنه يعتمد في تدريسه لها على قواعد ونظريات النقد الأوربي اعتماداً كبيراً.

وليس كل هذه القواعد وكل النظريات صالحة للتطبيق على أدبنا فقد يصلح بعضها، لكن أكثرها لا يصلح لذلك، ومن ثم، فمن التعسف تطبيق هذه القواعد على أدبنا، وليس من الملائم تبعاً لذلك، أن تصبح محور الدراسة في أي قسم من أقسام اللغة العربية.

يضاف إلى ذلك أنها تصنف حائلاً واحداً، وهو الجانب النظري، ومن المفيد لدارس النقد الجمع بين الناحية النظرية والناحية التطبيقية في دراسته النقدية. أما الاتجاه الأول، فمع أنه أنس رحمة بتراثنا الأدبي والنقدى من الاتجاه السابق فإنه يشارك مع هذا الاتجاه في الافتقار إلى الدراسة التطبيقية.

ومن ثم، فلستنا مغاليين، إن قلنا، إن الدرس النقدى بالجامعة على التحرر الذى رأينا لا يتحققغاية المنشودة منه تحققاً تاماً.

لأن كثيراً من الدارسين أصبحوا لا يعرفون عن تراث أمجادهم النقدى إلا القليل، وليس هذا وحسب، وإنما أصبحوا كذلك، لا يشعرون بوجود صلة بين ما يستظهرون به من قواعد نقدية، وبين ما يدرسوه من آثار أدبية.

وعلى آية حال، فاعتتقد أنا قد استطعنا أن نشخص الداء، ولم يبق أمامنا سوى معرفة سبل علاج هذا الداء، وهى تتمثل في الواقع فى وضع بعض الأسس والقواعد المنهجية الصحيحة، التى تأمل أن تعصم الدرس النقدى من الزلل، وأهمها في رأى ما يأتي :

^(١٩) راجع اللائحة الداخلية لكل من آداب القاهرة وعين شمس.

لولاـ هنـيـام الدـرـسـ النـقـدىـ عـلـىـ التـرـاثـ العـرـبـىـ :

من الضروري أن يوسع الدرس التقديمي في أقسام اللغة العربية على ما ورثناه عن أجدادنا من تراث تقديمي.

ومن أنساب الوسائل لتحقيق ذلك، دراسة تاريخ النقد العربي وقضاياها دراسة موسعة، من خلال كتب التراث النقدي، ومصادره الأصلية، وتدريب الطلاب على القراءة في هذه الكتب والتعمق بأساليبها التعبيرية وعما ورد فيها، وتفسير ما قد يغمض من معانيها.

ولا ينبغي أن تقتصر دراسة هذه المصادر على تلخيص موضوعاتها وقضاياها، وإنما يجب أن تتحدى هذه الناحية، إلى دراسة تحليلية لمناهج هذه الكتب، ومناقشة قضاياها مناقشة علمية دقيقة.

ومن الأئب أن يشترك الطلاب مع الأساتذة في القيام بهذه الدراسة وفي مناقشة مناهج هذه الكتب وقضاياها.

ولا يأس من أن يوجه الدرس النقدي وجهه شطر النقد العربي الحديث،
بعد أن يفرغ من القديم.

ثانياً - الاستضافة بقواعد وظائف النقد الأوربي:

لا ينبغي أن يفهم من مناداتها، بأن يقوم الدرس النقدي، على أصول النقد العربي، أن تضرب صفحات عن النقد الأوروبي، ونسقطه من حسابنا ولكن على العكس من هذا التصور، نرى أنه ضروري أحياناً، ومع هذه، فلا ينبغي أن يعتمد عليه وحده في الدرس النقدي، ولا ينبغي كذلك أن يوسع عليه الدرس النقدي، وإنما تستحسن بعض نظرياته وقواعدة في فهم ومناقشة بعض قضايا النقد العربي، وبتنوع عناصر تلك التي لها نظائر في النقد الأوروبي.

ونفيذ كذلك من مناحي واتجاهات بعض علماء النقد الأوربيى فى فهم وتفسير الظواهر الأدبية والتقدية، على هدى من مناهج بعض العلوم الإنسانية، كعلم الجمال والتاريخ وعلم النفس، والاجتماع. ولكن بالقدر الذى لا يودى إلى

إلغاء شخصية النقد العربي، والذي لا يودى كذلك إلى تجريد الفنون الأدبية والتقنية من خصائصها الفنية.

ثالثاً- وصل الدرس النقدي بالدرس الأدبي :

وقد تبدو الصلة بين النقد والأدب، أقرب شبهاً بذلك الصلة، التي تقوم بين المنتج للسلعة والمستهلك لها، فالعلاقة بينهما قائمة على النفع للتبادل، إذن أن كلاً منها يحتاج إلى الآخر، وقد يصعب على المرء أن يتصور وجود أحدهما بمفرده عن الآخر.

والمتأمل الناطق في تاريخ آداب الأمم، يلحظ أن ازدهار النقد الأدبي يتوقف في كثير من الأحيان على ازدهار الأدب. ولما كانت الصلة بين الأدب والنقد وثيقة على التحديد الذي رأينا، فليس من المعقول أن يقوم الدرس النقدي منفصلاً تماماً عن الدرس الأدبي.

والاقرب إلى الصواب، ربط هذا بذلك، على نحو من الأشلاء. كربط تاريخ النقد بتاريخ الأدب، يعني أن يتناول درس تاريخ النقد العصر الأدبي، الذي يتناوله درس تاريخ الأدب.

فإذا كان الدرس الأدبي يتناول مثلاً العصر الجاهلي، فيحسن أن يتناول تاريخ النقد للتراث النقدي، الذي يدور حول أدب هذا العصر، وقضايا الأدبية والتقنية.

ومن المفيد، أن يشرك الطلاب مع الأساتذة، في مناقشة هذه القضايا، وعرض وجهات نظرهم فيها.

أما من ناحية التطبيق، فمن الأنسب، أن تحتار ثمادج من أدب هذه الفترة، ويطبق عليها القواعد التقنية، التي تناولها درس تاريخ النقد.

رابعاً- ربط الدرس النقدي بالدرس البلاغي :

لكي يتسنى للدرس النقدي تحقيق الغاية المنشودة، فيحسن ربط هذا الدرس بالدرس البلاغي. وصحيح أن مجال هذا قد يختلف اختلافاً طفيفاً عن مجال

ذلك، فقد يعني الدرس البلاغي بالشكل، وقد يعني الدرس النقدي بالعمل الأدبي كله، لكنهما على كل حال يلتقيان في النهاية حسول تقويم العمل الأدبي ونقده، ولما كان تقويم العمل الأدبي، أو قياس جودته، لا يرجع إلى الشكل وحده ولا إلى المضمون وحده، وإنما يرجع إلى هذا وذاك، فليس من الصواب الفصل بين درس البلاغة ودرس النقد، وإنما الأقرب إلى الصواب وصل هذا بذلك.

يضاف إلى ذلك أن هناك كثيراً من القضايا تعد قاسمًا مشتركاً بين النقد والبلاغة كاللفظ وللمعنى مثلاً، والخيال والصورة الفنية، ولغة الأدب.

وقد كان أسلافنا من متقدمي النقد والبلغاء، لا يفرقون في تناولهم لهذه القضايا بين ما يدخل في نطاق البلاغة، وبين ما يدخل في نطاق النقد^(١٩).
والواقع أن النقد الأدبي الحديث يتضرر إليها نظرة واحدة، أي على أنها قضايا نقدية، تمس العمل الأدبي؛ شكله ومضمونه^(٢٠).

فمن المقيد إذن ربط درس النقد بدرس البلاغة. ولا يعني هذا دمج هذين الدرسرين معًا، واعتبارهما درساً واحداً، وإنماقصد من ذلك، تناول القضايا المشتركة بينهما ودراستها معاً، ولكن ذلك مثلاً، في المراحل المتقدمة من الدراسة الجامعية، ولا يمنع هذا من دراسة موضوعات البلاغة كما جاءت في كتب المتأخررين منفصلة عن النقد في المراحل المتأخرة.

أما في التطبيق فيحسن عدم الفصل بين قواعد البلاغة، وقواعد النقد، حتى يتسع للناقد تناول العمل الأدبي من جميع جوانبه.

خامسًا - الاهتمام بالناحية التطبيقية :

لا شك أن من أهم الأسس والقواعد النهجية الصحيحة، التي ينبغي أن يقوم عليها الدرس النقدي الجماع بين الناحية النظرية والناحية التطبيقية.

^(١٩) كصنف المحافظ في البيان والثنين، والعسكري في المصاعد، وقدماته في تقد الشعر، وإن رشيق في العملة.

^(٢٠) راجع : خبراء أصول النقد الأدبي لـ تشارلز.

ومن ثم، فليس من الصواب الاهتمام بناحية واحدة منها على حساب الناحية الأخرى. وقد لاحظنا أن الدرس التقديري بالجامعة، يفتقر في الوقت الحاضر إلى الناحية التطبيقية. وربما كان هذا أحد الأسباب، التي أدت إلى إضعاف ملامة النزق الفنى لدى الطلاب، وضياع الكثير من ثمار هذا الدرس.

ولهذا فليس بغريب أن نرى مستوى تحصيل الطلاب للثقافة اللغوية التي عمدوا إليها النص الأدبي، يتضاءل يوماً بعد يوم. وتلافياً لهذا كله – يجب أن يعني الدرس التقديري بالناحية التطبيقية عنابة تامة، علاوة على الناحية النظرية.

ولا ينبغي أن يقصر التطبيق على ذكر الشواهد والأمثلة، التي تدعم هذه القاعدة النقدية أو تلك، كما لا ينبغي أن يقصر كذلك على النقد الجزئي لبعض الشواهد والأبيات الشعرية المفردة، وإنما يجب أن يتعدى ذلك النقد الجزئي إلى النقد الكلى للعمل الأدبي المتكامل، سواء أكان قصيدة شعرية أم عملاً تثريياً، على أن يطبع في نقد هذه الأعمال الأدبية الخطوات الآتية :

أولاً- فرازة النص قبل نقاده :

وتدریب الطلاب على ذلك ولهذا فوائد كثيرة منها، تقويم السنة الطلاب وتدریبهم على النطق الصحيح، وتهيئتهم ذهنياً وشعورياً لفهم النص، وتنوّقه، ومن المعروف أن كثرة القراءة، والإمعان في النظر إلى أي نص من النصوص تعين على فهم المعنى، وقد توضّحه ومصداقاً لهذا قول ناقدنا العربي ابن سلام وإن كثرة المدارسة تشعّد على العلم به^(٢١).

ثانياً- تقويم النص فنياً :

وتعنى بذلك الكشف عن قيم النص الأدبي، الفنية والجمالية وقد يتطلب هذا الأمر، دراسة البنية الفنية للنص الأدبي، ولغته وصوريه وموسيقاه.

^(٢١) طبقات فحول الشعراء، ط الثانية : ج ١، ٧.

والكشف عن صلته بصاحبها، وعصرها، ومجتمعها. ويعتمد الدارس أو الناقد في هذا على بعض المقاييس النقدية، وبعض المعارف غير النقدية، مثل معلومات بعض العلوم الإنسانية، كعلم الجمال، والتفسير والاجتماع... يضاف إلى ذلك ذوقه الفني الذي أصلته كثرة القراءة في النصوص الأدبية، ومعايشته الطويلة لها. وصحيف أن الناقد الجيد، قارئ جيد، ومن ثم، فإن إيداع الناقد لا ينشأ من فراغ، بل يأتي لمرة القراءة الكثيرة.

وعلى أية حال، فإذا كان نقد النص الأدبي أو الجانب التطبيقي من درس النقد الأدبي يتطلب من الدارس كثرة القراءة والإاطلاع على النصوص الأدبية، وبعض المعارف النقدية، وغير النقدية فإن النقد النظري، لا يختلف عن النقد التطبيقي في ذلك.

ولهذا، ينبغي على من يتصدى لتناول هذا الجانب النظري، أن يكون على وعي تام بمناهج النقد الأدبي وقضاياها، وأن يلم بتراث أمته الأدبي والنقدى إلماً تاماً وأن يقف على ثرق العصر الذى يدرسه، ومتاحف الأدبية والنقدية.

الفصل الثاني

تاريخ النقد العربي

من اللافت للنظر، أن اهتمام الجامعيين بالتأليف في تاريخ النقد العربي قد تأخر عن التأليف في تاريخ الأدب العربي، الذي ظهر منذ فترة باكرة من تاريخ نشأة الجامعة المصرية.

ومن المعروف أن من أوائل من تصدى لتدريس مادة تاريخ الأدب العربي بالجامعة المصرية والتأليف فيها في ضوء النهج العلمي الحديث، المستشرق الإيطالي كارلو ناليتو^(١). ويظهر أن السبب الذي دعا بعض أساتذة الجامعة إلى الكتابة في تاريخ الأدب العربي هو أن هذا الموضوع كان مادة من مواد الدراسة التي تدرس في قسم اللغة العربية وأدابها، بالجامعة المصرية.

أما مادة النقد الأدبي فكانت تدرس أحياناً ضمن مادة الأدب العربي وأحياناً ضمن البلاغة.

ولما استقل درس النقد عن درس الأدب وعن درس البلاغة، وأصبح مادة قائمة بذاتها، اتجه بعض الأساتذة نحو التأليف في النقد الأدبي، فكتب في هذا الموضوع أحمد أمين^(٢)، ثم أحمد الشايب^(٣) وبعدهما آخرون.

كما اتجه بعضهم نحو الكتابة عن النقد العربي وتاريخه. وبعد كتاب طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع المحرقى، من أوائل الكتب الجامعية التي تناولت هذا الموضوع في مؤلف مستقل. ونشر هذا الكتاب عام ١٩٣٧م بعد وفاة مؤلفه وكان حصيلة ما ألقاه من محاضرات

^(١) نشر هذا الكتاب بعنوان تاريخ آداب اللغة العربية.

ويقال إن أول مستشرق كتب في تاريخ الأدب العربي، هو المستشرق التميمي يوسف هاجر بور جستان ١٨٥٠م، ثم تبعه المستشرق الإنجليزى أربيرتون ١٨٩٠م، ثم المستشرق الألماني بروكلمان ١٨٩٨م، ثم نكلسون، وبلاشون، وجوب.

ومن الأساتذة العرب حورجى زيدان، والرائع، والزيات، وشوقى ضيف.

^(٢) راجع مقدمة كتابه النقد الأدبي.

^(٣) راجع مقدمة كتابه أصول النقد الأدبي.

على طلاب الفرقة الرابعة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة فؤاد أى القاهرة حالياً.

وأشرف على تشر هذه المحاضرات زميله أحمد الشايب.

وقد نحى طه إبراهيم في هذا الكتاب منحى تاريخياً، متازاً في هذا إلى حد بعيد، منحى بعض مورثي الأدب العربي الذين اخترعوا التقسيم الزمني أساساً لذلك لذا نراه يتناول هذا الموضوع في إطار زمني، مبتدئاً بالعصر الجاهلي، ومتهاجاً بالقرن الرابع المحرى.

وقدم هذه الدراسة بمقدمة عن مفهوم علوم اللغة العربية وصلة النقد الأدبي بها، وبخاصة علم البيان الذي يعد عند أسلاقنا أحد علوم اللغة العربية، وهو فن من الفنون القرولية، المنطاط به تقويم التعبير الأدبي والكشف عن قيمة الجمالية. والنقد الأدبي يعد عند هؤلاء الأسلاف جزءاً من هذا العلم. ويعرض طه إبراهيم على هذه، ويرى أن النقد الأدبي فمن عماده النطق، أما علم البيان، ففيه النطق وفيه الفكر.

يضاف إلى ذلك أن النقد الأدبي عند العرب نشأ عربياً خالصاً، أما علم البيان، فقد تأثر في نشأته وتطوره بمورثات أجنبيّة، ومن هنا، يوضح طه إبراهيم مفهومه للنقد الأدبي على النحو الذي يدوّن في كتابه هذا.

ويتمثل هذا المفهوم في تدوين نظرات العرب في أدبهم وفي شعراتهم وفي كتاباتهم، ومبانٍ فطنتهم في تحليل المسائل الأدبية، وقدرتهم على تغييرها، من منطلق ذوقى جمال (١).

أما ما اتصل بشكل الأدب وبنائه وعباراته من حيث الصحة والإعلال، واللحن والاعراب، أو الأعماريض والقوافي فلا يعد في رأيه نقلاً أدبياً لأنّه لا مساس له بالنطق والجمال.

وعلى هدى من هذا الفهم، يمضى فس التاريخ للنقد الأدبي عند العرب،

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ١٤ .

مستهلاً ذلك بالعصر الجاهلي الذي شهد مولد هذا الفن الأدبي، وكان قوامه النون الفطري.

ومن أهم المظاهر التي يستدل بها على ممارسة الجاهلين النقد الأدبي، ما كان يعقد بأسواق العرب في الجاهلية من حلقات تقديرية يتصدرها كبار شعراء هذا العصر، الذين كان يعهد إليهم أحياناً تقويم شعر بعض الشعراء الأحدث عهداً بالفن الشعري بالقياس إلى هولاء الشعراء الكبار.

ومن ذلك أيضاً، المواريثات التي كانت تعقد بين بعض الشعراء، كلك التي عقدت بين أمير القيس وعلقمة الفحل في وصف الفرس.

يضاف إلى ذلك ملاحظة بعضهم خروج بعض الشعراء الكبار على التاسب النغمي للقافية، الذي سمي بعد ذلك بالإقراء وكذا خالفة بعضهم العرف في وصف بعض الحيوانات الآلية... وعلاوة على ذلك، فإن اختيارهم بعض تصانيف من هذا الشعر، على أنها تمثل درجة عالية من النضج الفني وتسبيبهم لها بالعلقates أو السموط، يعد شاهداً واضحاً على أن هولاء الناس عرّفوا النقد الأدبي ومارسوه. لأن هذا الاختيار لم يتم عشوائياً، ولكن بعد نظرات تقديرية متأنية في تصوير هذا الشعر، فهو إذن اختيار تم على أساس فني.

ويختلص المؤلف من هذا كله إلى نتيجة مودها أن النقد الأدبي في العصر الجاهلي، تأثري قائم على الإحسان بتأثير الشعر في النفس، وهو ذوقى عرض «أما الفكر وما ينبعث عنه من التحليل والاستباط، فذلك شيء غير موجود عندهم»^(٢). وقد دفعه هذا إلى الشك في صحة بعض الأخبار والروايات التي تتناهى وطبيعة النقد الأدبي في هذا العصر، ومستوى فكر أصحابه^(٣).

^(١) المرجع السابق : ٢٤.

^(٢) مثل ما أخذناه سابقاً على بيت حسان :

لها الجفات الغر يلمعن بالضحي وأسياها يقطران من ثغرة دما.
وكذلك قصة أم حدب زوجة أمير القيس، وعلقها موارثة بين زوجها وعلقمة الفحل في وصف الفرس، وطلبهما من كل متهمما أن يقول في وصف الفرس على سحر وري واحد.

وينتقل إلى عصر صدر الإسلام، ونخص النقد عند الأدباء في هذا العصر بدراسة خاصة، يكشف فيها عن ازدهار هذا الفن الأدبي، واتساع أفقه وظهور التعليل فيه، ويعزى الفضل في هذا إلى بعض الخلفاء وبعض الشعراء والرواة. ويمضي في هذه الدراسة حتى يصل إلى نهاية القرن الأول فيلاحظ أن الشعر في هذه الفترة الزمنية ازدهر عن ذي قبل، وتنوعت فترته وأغراضه، من مدح ومحاجة وغزل، وتعددت بيئاته بين بوادي وحواضر مختلفة في الجزيرة العربية والشام والعراق.

وهذا التسوع الفني بالإضافة إلى عوامل أخرى كتشريع الفناء وتنافس الشعراء في الحصول على حواتز الخلافة والأمراء، وما طرأ على العرب من تطور حضاري واجتماعي أدى ذلك كله إلى الوصول بهذا الفن التعبيري إلى درجة عالية من النضج الفني، استتبعها رقى في النحو وتطور في النقد وتعدد في منابعه. فقد فطن كثير من ذوى الحس الفني الدقيق إلى خصائص الشعر الجيد، ولكنهم تبادلوا في مفهوم الجودة فعنهم من التسها في عنصرية اللفظ وحلارة النغم الموسيقى ومنهم من التسها في الجزاية التعبيرية ووضوح المعنى ومنهم من تجاوز ذلك إلى رقة الإحساس والشعر.

وينتهي من هذا إلى القول بأن النقد في القرن الأول الإسلامي على اتساع أفقه وتعدد منابعه، قوامه النحو الفني الفطري الحالص، وينطبق هذا الحكم على نقد الأدباء في هذا العصر. وطبقاً لهذا القول، يعد هذا النقد امتداداً للنقد في العصر الجاهلي، ولكن يبدو أن النقد الأدبي في أواخر القرن الأول وببدايات القرن الثاني لم يكن حكراً على الأدباء وحدهم، بل شاركهم في ذلك طائفه من اللغويين والنحاة، ينتمي بعض منهم إلى مدرسة البصرة، وينتمي بعض إلى مدرسة الكوفة.

وقد أسهم كثير من هؤلاء العلماء في جمع التراث اللغوي عند العرب، كما أفادوا من ثقافتهم اللغوية وال نحوية في تصحيح كثير من الشواهد والنصوص الشعرية، التي لا تسر وفق قواعد اللغة ونحوها.

ولفت الأنظار إلى السقطات اللغوية التي وقع فيها بعض الشعراء أحياناً^(٧).

وتساءل تقدّم بالمشروعية وروح العلم

والواقع أنهم لم يقتربوا في تقدّم على هذه الناحية العلمية التي تعد بعيدة
الصلة بالنحو الأدبي ولكنهم تجاهلوا ذلك إلى النظر في الشعر نظرة فنية جمالية،
وتعصّلوا في فهمه وفي تلوّنه تعمّقاً لم يهدّ إليه أحد من قبل.

عرفوا أن حزيرياً قوى الطبع صادق الشعور، وأن الأعشى يستعمل أنواعاً
كثيرة من الأوزان في شعره.

وأن شعر النابغة قوى الصياغة شديد الأسر، متّمسك وشعر امرئ القيس
منى، المعانى التي لم يسبقه بها أحد. وعرفوا ضروب الصياغة، وأن منها ما هو
سهل رقيق عند حزير، صعب ملتو عند الفرزدق، حزل عند الأخطبل..... وعرفوا
ضروب المعانى، وأن منها ما هو فاسد، وما هو فقط، وما هو صائب حكيم لا لغز
فيه.

ثم هم إلى هذا وقفوا على ما لكل شاعر من خصائص ومحاسن ولا سيما
كبار الشعراء^(٨).

والواقع أن تحديد الخصائص الفنية لشعر كل شاعر من هؤلاء الشعراء،
كان ثمرة لكثير من المناقشات التي كانت تدور بين هؤلاء العلماء النقاد حول
المفاضلة بين بعض الشعراء من أبناء العصر الواحد، أو بين المترادفين فنياً.

ويظهر أنهم التهرا من هذا إلى وضع بعض الأسس العامة التي على هيئها
تصنف الشعراء في طبقات كفرازرة شعر الشاعر، وتتنوع أغراض شعره مع بحوثه.
وقد مهد هذا الطريق على ما يدور إلى بعض العلماء النقاد الذين شهدوا

^(٧) راجع تماذج من هذه السقطات في الموضع في مأخذ العلماء على الشعراء للمرزبانى، وراجع موضع
أخطاء الشعراء في الوساطة للمرجىانى والعدة لابن رشيق. وقضية أخطاء الشعراء في كتابى
لنصرة بين القديم وأحدثين (الفصل الأول من الباب الثانى)

أواخر القرن الثاني وبدايات القرن الثالث، لكنه يتناولوا هذا الموضوع بالتأليف.
ويعد محمد بن سلام الجمحي في رأي طه إبراهيم من أسبق هؤلاء العلماء تأليفاً في
موضوع طبقات الشعراء على أساس علمية.

ومن أهم مؤلفاته في هذا الموضوع كتابه طبقات الشعراء^(١).

ويقف طه إبراهيم أمام هذا الكتاب، وصاحبه وفقة مئوية يتحدث خلالها
عن ثمات من السيرة الذاتية لمحمد بن سلام الجمحي.

ويتقلل منها إلى الحديث عن كتابه طبقات الشعراء الذي يرجح أنه ألف
في أوائل القرن الثالث.

أما عن موضوعات هذا الكتاب فأهمها موضوعان أوهما: قضية وضع
الشعر، وثانيهما: تقسيم الشعراء إلى طبقات.

أما عن القضية الأولى، فيعرض لمنحي محمد بن سلام في دراسته لها،
والذى يتلخص في وصف الظاهرة، ثم تعليلها. ويتمثل الجانب الأول، في عرض
ظاهرة وضع الشعر الجاهلى وذكر بعض النماذج التي تدل على ذلك، كالشعر
الذى نسبه ابن اسحاق صاحب السيرة النبوية إلى شعراء من عهد عاد وثور، وهما
من قبائل العرب البالدة، ودليل على زيف هذا الشعر، بأدلة تقنية وتاريخية وعقلية.
أما الجانب الثاني فيتمثل في الحديث عن أسباب وضع الشعر، التي يرجعها إلى
عاملين أساسين وهما العصبية القبلية وتزيد الرواية^(٢).

ولم يقف جهد ابن سلام في دراسة هذه القضية عند هذا الحد، ولكنه
تعذر ذلك إلى الممارسة التطبيقية، فمثلاً حين يروي شعراً ويدرك أنه موضوع،
أو غير صحيح النسبة إلى قائله ينص على ذلك ويعلن شكه في صحته أو في صحة
نسبته إلى قائله.

^(١) هذا قبل أن تصدر الطبعة التي حققها محمود شاكر، وصدرت تحت عنوان "طبقات فحول الشعراء"
وهي المتداولة في حصرنا المعاصر.

^(٢) وهناك عوامل أخرى ألمعها: موت السروة في المروء بعد الإسلام، وضياع الكثير من الشعر،
والعصبية السياسية، وأخذ الشعر عن بعض الصحف.

أما القضية الثانية التي تناولها ابن سلام في هذا الكتاب فهي تقسيم شعراء المخاهلة والإسلام إلى طبقات.

ويلاحظ أن ابن سلام فصل في دراسته لهذا الموضع بين شعراء المخاهلة وشعراء الإسلام فتناول كلاً منها على حده.

ما دفع بعض القدماء كابن النديم إلى القول بأن هذا الكتاب كان في الأصل كتابين لا كتاباً واحداً^(١).

ومع أن طه إبراهيم يميل إلى الأخذ بهذا الرأي، فإنه يرى أن منهج ابن سلام في دراسة الشعراء يعد منهجهما واحداً تقريرياً.

فقد قسم الشعراء زميلاً قسمين، شعراء المخاهلة وشعراء الإسلام.

وقسم شعراء المخاهلة قسمين، شعراء البدائية، وحصرهم في عشر طبقات ضمن كل طبقة أربعة شعراء.

وشعراء القرى العريبة، وجعل شعراء كل قرية طبقة قائمة بذاتها، ثم جعل شعراء المرائي طبقة وكذا شعراء اليهود.

أما بالنسبة للإسلاميين فجعلهم عشر طبقات ضمن كل طبقة أربعة شعراء، كما فعل مع شعراء البدائية في العصر المخاهلي. ويأخذ طه إبراهيم على ابن سلام عدة مأخذ، لعل من أهمها: اضطراب هذا التقسيم، فقد قدم في بعض الطبقات الأقل شهرة من الشعراء على الأكثر شهرة.

وقدم الأحدث في الفن الشعري على الأقدم منه.

وهذا راجح كما لاحظ طه إبراهيم نفسه إلى أن ابن سلام احتوى حتى بعض العلماء السابقين عليه في المفاضلة بين الشعراء على أساس كثرة شعر الشاعر، وتتنوع أغراض شعره.

ويبدو أنه غلب الكتم على الكيف في هذه الناحية، فتتجزئ عن ذلك مثل هذا الأضطراب.

^(١) راجع ترجمة محمد بن سلام في الفهرست لابن النديم.

كما أخذ عليه عدم اهتمامه بتحليل الشعر وتلوجه، وعزى هذا إلى ضعف ملكته الأدبية بالقياس إلى قوة ملكته العلمية^(١٣)، وتعليقًا على هذا نقول، يجب أن نضع في الاعتبار أن ابن سلام عالم لغوي وروابطه للشعر ونأقه له كذلك، ويبدو أن ثقافته اللغوية والأدبية وما يتعلّق بهذا من معارف أخرى، أدت إلى طغيان ملكة الفهم والتحليل عنده أحياناً على حسه الروحاني وذوقه الفني، لكن هذا لم يود إلى اختفاء نهائيًا، فاللوجه يطل علينا في هذا الكتاب من حين إلى حين.

ويعود في مفهومه حاسة فنية يكتسبها الأديب أو الناقد من كثرة حفظه ومارسته لتصوص الشعر^(١٤) وعن طريقها، يقوم الشعر ويحكم عليه بساحرودة أو الرداءة، أو الصحة أو الزيف «بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة تتعذر على العلم به فكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به»^(١٥).

ومن المظاهر التي تدل على اعتماده على السوق في تقاده طبقاً للمفهوم السابق، وصف شعر عاد وثبر بضعف الأسر وقلة الطلاوة^(١٦).

وقوله مبدئياً شكه في صحة بعض الآيات المحمولة على ليد بن ربيعة «ولا اختلف في أن هذا مصنوع تكرر به الأحاديث، ويستعان على السهر به عند الملوك، ولملوك لا تستقصي»^(١٧).

وقوله في وصف شعر الحطيئة «وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية»^(١٨).

وتعليقه الفني ضعف لغة شعر عدى بن زيد واضطراره بأنه «كان يسكن الحيرة ومرأكراً الريف فلان لسانه وسهل منطقه، فحمل عليه شيء كثير، وتخلصه

^(١٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ٨٣.

^(١٤) طبقات فحول الشعراء : ١ / ٦ - ٨.

^(١٥) المرجع السابق : ٨.

^(١٦) المرجع السابق : ١١.

^(١٧) المرجع السابق : ٥٠.

^(١٨) المرجع السابق : ٨٧.

شديد واضطراب فيه خلف الأحمر وخلط فيه المفضل فأكثرو»^(١٨).
وإحقاقاً للحق، فإن طه إبراهيم ينهى دراسته لابن سلام وكتابه، بالثناء
على منحى هذا الناقد وجهوده في النقد، والإشادة بالقيمة العلمية والنقدية لكتابه
فيقول «ويظل ابن سلام من أهلاء القاء صحة ذهن، ونفاذ بصر، بما يسطع من
القول وأوضاع من الدلائل، وبين من العلل. فقد وصل ما أصله الأدباء واللغويون،
وتناوله تناولاً حسناً، وزاد عليه زيادات قيمة. فعلى كتابه صورة الحياة النقدية منذ
نشأ النقد في الجاهلية إلى أوائل القرن الثالث، وصورة للأدوار المختلفة، والأذانات
المختلفة التي حاضرت فيه»^(١٩).

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين
والذى دفعه إلى هذا أن دراسته السابقة عن تاريخ النقد العربي كانت تنصب على
الشعر القديم، الذى يشمل الشعر الجاهلى وبعض الشعر الإسلامي حتى سنة جميسن
ومائة، وهى السنة التى شهدت وفاة آخر من يبحث بشعره من هولاء الشعراء.
وهذا الشعر القديم يتضمن كثيراً من التقاليد الفتية الموروثة عن الشعر
العربى، ويستمسك بعموده. وهناك اتجاه شعري يخالف هذا الاتجاه ظهر في بدايات
القرن الثاني على يد بشار وأبي نواس ومن هنا حذرهما من الشعراء، ويسمى
بالاتجاه المحدث، وشعر أصحاب هذا الاتجاه لا يعبر عن الذوق العربى القديم، بل
ذوق عصره، ويتحرر في كثير من الأحيان من عمود الشعر العربى، ويتضمن سمات
فنية جديدة سواء في الشكل أم في الموضوع والموضوع. ويتحذّط طه إبراهيم من
دراسة هذه القضية مدخلًا لدراسة موضوع النقد عند المحدثين في القرن الثالث
المحرى. ويرى أن النقد في هذا القرن كان ينبع من ذهنيات أربع.

ذهنية اللغويين، وذهنية الأدباء، وذهنية العلماء الذين اتصلوا بالتراث
الأجنبى الفارسى واليونانى، وذهنية العلماء الذين اتصلوا بالتراث اليونانى وحده،
والفلسفى بنوع خاص.

^(١٨) المرجع السابق : ١١٧.

^(١٩) تاريخ النقد الأدبي : ٨٦ - ٨٥.

ومن الأوفق حصر هذه النتائج الأربع في اتجاهين كبارين وهما : اتجاه عربى فى ذوقه ومقاييسه النقدية، واتجاه متاثر فى نقاده ومقاييسه النقدية بثقافات أجنبية^(١٠).

ويشتمى إلى الاتجاه الأول للغريون والأدباء، الذين كانوا يصدرون فى تقدمهم آنذاك عن الذوق العربى الحالى. ويمثل طه إبراهيم لنقد هولاء بأثرين نقديين.

أولاًهما - كتاب الكامل للمفرد، الذى يمثل اتجاه الغربين التقى^(١١) الذى يقىس جودة الشعر بصحمة العبارة، ووضوح المعنى، والالتزام الصياغة الموروثة عن العرب فى التعبير والتصرير.

ثانياًهما - رسالة ابن المعتز فى محسن شعر أى قسام ومساوية، وهى تمثل اتجاه الأدباء التقى وهو لا يختلف كثيراً عن اتجاه الغربين المحفظين.

أما أصحاب الاتجاه الآخر أى المتأثر بثقافات أجنبية، فيمثله ابن قتيبة وكتابه الشعر والشعراء، وقد عرض طه إبراهيم لأهم موضوعات هذا الكتاب^(١٢) وقضاياها، مثل تقسيم الشعر إلى أربعة أصناف وقضية القدماء والمحدثين، وبنية القصيدة، والطبع والتلكلف، والإبداع الفنى عند الشعراء.

موضحاً خلال ذلك أثر الثقافات الأجنبية فى منحى ابن قتيبة التقى، الذى يقوم حسب رؤمه على النظر فى النص الأدبى بروح العلم، وتحويل النقد الأدبى إلى علم.

ولا يعني هذا فى رأى طه إبراهيم إلغاء ابن قتيبة للذوق وعدم الاعتماد عليه فى النقد.

(١٠) وقد أشار طه حسن إلى هذين الاتجاهين فى مجدهما لقيم عن البيان العربى من المحافظ إلى عبد القاهر.

(١١) راجع مقدمة كتاب الكامل للمفرد.

(١٢) يتضمن هذا الكتاب قسمين، قسم يحد مقدمة وهو خاص بنقد الشعر، والقسم الثاني فى تراجم الشعراء وقد صدر هذا الكتاب فى جزئين بتحقيق أحمد شاكر ونشرته دار المعارف المصرية.

يقول «فمنهم من استعان في تقاده بطرق العلم فقد كان رأساً في العربية مؤمناً بالنحو الأدبي، مقوياً للصيغة القديمة في أكثر ما جاء به»^(٢٣).
أما الناقد الآخر الذي يتفق إلى حد ما ومتى ابن هشيم النبوي فهير قدامة
ابن حعفر.

ومع أن هذا الناقد قد توفي ٣٣٧ هـ ويعد بذلك من نقاد القرن الرابع،
فإن طه إبراهيم وضعه ضمن نقاد القرن الثالث، ورتب على ذلك بعض النتائج غير
الحقيقة التي تحتاج إلى إعادة نظر ومراجعة، كما سترى.

وكان حرياً به أن يضعه ضمن نقاد القرن الرابع، فالملطخ على تاريخ حياة
قدامة^(٢٤) يدرك أنه لم يكن قد أعد للتأليف والبحث النبوي في القرن الثالث.
وإن صبح الفرض الذي يفترض أنه ولد في حدود ٢٦٥ هـ^(٢٥) أو ٢٧٥
على فرض آخر^(٢٦)، فإن سنة في نهاية القرن الثالث كانت تقترب من الثلاثين
أو تتجاوزها بقليل، ولم يكن هذا السن يزدهر للتأليف العلمي.

وعلاوة على ذلك فهناك روایات تشير إلى أنه بدأ التأليف في القرن الرابع،
بكتابه الخراج أما «كتاب نقد الشعر فقد ألفه في مرحلة متاخرة من حياته»^(٢٧).
ومهما يكن من أمر، فنطه إبراهيم يرى أن منهج قدامة النبوي يتمثل
بوضوح في كتابه نقد الشعر الذي حاول من خلاله تقيين هذا الفن الأدبي،
وإحضاره لقواعد المنطق ومقاييسه.

ويبدو هنا من حمايته وضع تعريف للشعر، قريب شبه بتعريف المناطقة.
ونصه أن الشعر قول موزون معنى دال على معنى.

^(٢٣) تاريخ النقد الأدبي : ١٢٣.

^(٢٤) راجع : باقرت، ترجمته في معجم الأدباء، ط مرجليرث : ٦ / ٢٠٣ - ٢٠٥.

^(٢٥) راجع : مقدمة عحق كتاب نقد الشعر، ط الثالثة باللغتين : ٩.

^(٢٦) راجع : ملنور، النقد المنهجي : ٦٧.

^(٢٧) مثل رواية علي بن حمسي الوزير التي تشير إلى أن قدامة ألف كتاب الخراج سنة محرم وثلاثمائة
محرية. راجع : إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي : ١٩٠.

وبالرغم مما في هذا التعريف من قصور، فإن قدامة يرى أن عناصر الشعر متضمنة في هذا التعريف، وهي في نظره اللفظ والمعنى، والوزن والقافية. ويطلق عليها مفردات الشعر البساطة، ومن اتسلاف هذا العناصر بعضها بعض، تولد ثمانية أضرب وهي مرتكباته.

وتحول هذه الأضرب الشمائية التي تعد تقسيمات منطقية يدور تقصده للشعر، وقضاياها.

وهذا ما دعا طه إبراهيم إلى اتهام قدامة بتحكيم القواعد الفلسفية في معانٍ للشعر، مع أنها رسوم عقيمة، لا تصل إلى روح الشعر^(٢٨).

ومع هذا، فإن طه إبراهيم لا يغض الطرف عن الإضافات العلمية التي أضافها قدامة بن حنفري إلى تاريخ النقد العربي والتي يوحّرها في ناسجتين.

أولاًهما - يعد قدامة أول ناقد عربي أخذ بالتحكم النظري الفلسفى، ثالثهما - ابتكر قدامة بعض الفنون البلاغية علاوة على الفنون التي ذكرها ابن المعتز، ونظم البحور البلاغية.

وبالنهاية حدّيده عن قدامة تنتهي دراسته للتقدّم العربي في القرن الثالث، وينتقل بعد ذلك إلى دراسة النقد في القرن الرابع الذي يعوده عصر ازدهار الشعر العربي، وعصر ازدهار النقد العربي كذلك.

ويعزى طه إبراهيم هذا الازدهار إلى وجود طائفة من النقاد الأدباء في هذا العصر، مثل أبي الفرج الأصفهاني، وابن العميد، والصاحب بن عباد، والأمدي، والقاضي الجرجاني.

ويتناول هذه الأعلام النقدية واحداً تلو الآخر، متحدثاً عنه وكاشفًا عن جهوده في النقد، ومحلياً بعض آثاره النقدية. وقد وقف طويلاً أمام أكبر ناقدين في هذا القرن وهو أبو الحسن الأمدي صاحب كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى، والقاضي عبد العزيز الجرجاني، صاحب كتاب الوساطة بين للتبي وخصوصه.

^(٢٨) تاريخ النقد الأدبي : ١٢٥

أما عن القضية الأولى، أي الموازنة بين الشعراء، فقد تبع نشأتها في النقد العربي وتطورها منذ أن بدأت في شكل مفاضلة بين الشعراء، مهدت لتقسيم الشعراء إلى طبقات طبقاً لبعض الأسس الفنية وغير الفنية، إلى أن تحولت إلى موازنة بين شاعرين في بعض الأغراض، ثم أصبحت موازنة بين منهجين في الشعر. وتناولها النقاد بالدرس والتحليل، على نحو ما نرى في موازنة الأمد في بين الطابين، التي يدعها مندور موازنة منهجية، قائمة على أساس فنية، وليس موازنة شخصية. ولم يقف الأمد في هذه الموازنة عند حد المفاضلة بين شاعرين، ولكنه تجاوز ذلك إلى الكشف عن الخصائص الفنية لشعر كل منها.

ومن المعروف أن كتاب الأمد "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري"

ينقسم ثلاثة أقسام^(٤٦) :

يتناول القسم الأول الجدل النظري بين التخصصين، ويتناول القسم الثاني مساري الشاعرين.

أما القسم الثالث فيتناول الموازنة بين شعر الشاعرين^(٤٧) هنا عن القضية الأولى.

أما القضية الثانية أي السرقات، فقد أشار مندور وهو بقصد تناولها، إلى أن هذه القضية درست قبل الأمد، ولكنها لم تدرس دراسة منهجية، إلا حين ظهر أبو تمام، وأخذ خصوصه من اتهامه بالسرقة ذريعة لتحريره.

وقد جاء هذا ردًا على ادعاء أصحابه بأنه أول ساق ومخزع للذهب فني في الشعر، مما دفع خصوصه إلى تكذيب ذلك، ورد معانبه التي يدعى أنه متذكر لها، إلى منابعها الأصلية عند بعض الشعراء السابقين عليه.

كما تناول هذه القضية بشكل منهجي كذلك القاضي الجرجاني في الوساطة، وهو بقصد إنصاف المتبنى والدفاع عنه.

^(٤٦) يقسم مندور هنا الكتاب إلى أربعة أقسام، وهذا خطأ لأنَّه عند السرقات موضوعاً مستقلّاً، وكذا الانقطاع مع أنَّ كلاماً منهجهما يدخل تحت مساوى الشاعرين.

^(٤٧) راجع مقدمة كتاب الموازنة، ط دار المعارف : ج ١.

الجزء من كتابه، الذي يختص بعد القاهر الجرجاني ومنهج النقدى. ذلك المنهج الذى يطلق عليه مندور اسم المنهج الغوى.

وخلاصة القول فى هذا المنهج، أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل بمجموعة من العلاقات، فالغيرة ليست باللغز فى حد ذاته، وإنما بارتباط لفظ بالمعنى، ودخولهما فى سياق لغوى.

وقد غير عبد القاهر عن هذا بكلمة النظم، الذى يعد عنده صنعة لغوية دقيقة، أو لغة تركيبية، يصعب فك عقدتها وإن حدث هذا يختل المعنى. ويشيد مندور بالقيمة العلمية لهذه النظرية التى سبق بها عبد القاهر كثيراً من علماء اللغة والنقاد المعاصرين.

و قبل أن يتتهى هذا الجزء يشير إشارات سريعة إلى بعض الكتب النقدية التى ظهرت فى القرن الخامس وما بعده مثل العمدة لابن رشيق والمثل السائر لابن الأثير.

ويرى أن كتاب العمدة لابن رشيق القمي وآتى، يشتمل على مادة أدبية ولغوية كثيرة، ولكن شخصية صاحبة غير واضحة فى هذا الكتاب. ولو سلمنا جدلاً بصحة هذا الرأى، فإن هذا الحكم لا يتطبق على هذا الكتاب، بل على معظم كتبتراث الأدبى، التى يغلب عليها كثرة النقل.

ولكن لا ينبغي أن يدفعنا هذا إلى القص من القيمة العلمية لهذا الكتاب. ماداته الأدبية والنقدية الغزيرة، ترسى دعائيم نظرية الشعر عند العرب.

وبالرغم من هذا كله، فقد أدار مندور ظهوره لهذا الكتاب ولكتاب المثل السائر لابن الأثير، لاعتقاده أنهما لا يتمانان إلى النقد المنهجى.

أما الجزء الثانى من هذا الكتاب، فقد أفرده لدراسة موضوعات النقد التى استبطنها من المؤلفات النقدية التى تناولها آنذا.

وقد وقف أمام ثلات قضايا كبيرة، مثل الموازنة الأدبية، والسرقات، والمقاييس النقدية.

كما أخذ عليه عدم اهتمامه بتحليل الشعر وتلرقه، وعزى هذا إلى ضعف ملكته الأدبية بالقياس إلى قرة ملكته العلمية^(١)، وتعليقًا على هذا نقول، يجب أن نضع في الاعتبار أن ابن سلام عالم لغوي ورواية للشعر وناقد له كذلك، ويبدو أن ثقافته اللغوية والأدبية وما يتعلّق بهذا من معارف أخرى، أدت إلى طغيان ملكة الفهم والتحليل عنده أحياناً على حسه الروحاني وذوقه الفني، لكن هذا لم يزد إلى اختفائه تهائياً، فلرقة يطل علينا في هذا الكتاب من حين إلى حين.

ويعد في مفهومه حاسة فنية يكتسبها الأديب أو الناقد من كثرة حفظه ومارسته لنصوص الشعر^(٢) وعن طريقها، يقوم الشعر ويخصم عليه بالجريدة أو الرداءة، أو الصحة أو الزيف «بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة تُعدى على العلم به فذلك الشعر يعرفه أهل العلم به»^(٣).

ومن المظاهر التي تدل على اعتماده على اللتوقي في تقاده طبقاً للمفهوم السابق، وصف شعر عاد وثود بضعف الأسر وقلة الطلاوة^(٤).

وقوله مبدئياً شكه في صحة بعض الآيات المحمولة على ليد بن ربيعة «ولا اختلاف في أن هذا مصنوع تكرر به الأحاديث، ويستعان على السهر به عند الملوك، والملوك لا تستقصي»^(٥).

وقوله في وصف شعر الحطيفة «وكان الحطيفة متين الشعر شرود القافية»^(٦).

وتعليقه الفني ضعف لغة شعر عدي بن زيد واضطرابه بأنه «كان يسكن الحيرة ومرأكز الريف فلان لسانه وسهل منطقه، فحمل عليه شيء كثير، وتخليصه

^(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ٨٣.

^(٢) طبقات فحول الشعراء : ١ / ٦ - ٨.

^(٣) المرجع السابق : ٨.

^(٤) المرجع السابق : ١١.

^(٥) المرجع السابق : ٥٠.

^(٦) المرجع السابق : ٨٧.

أما القضية الثانية التي تناولها ابن سلام في هذا الكتاب فهي تقسيم شعراء الجاهلية والإسلام إلى طبقات.

ويلاحظ أن ابن سلام نصل في دراسته لهذا الموضوع بين شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام فتالو كلًا منها على حده.

ما دفع بعض القدماء كابن النديم إلى القول بأن هذا الكتاب كان في الأصل كتابين لا كتاباً واحداً^(١).

ومع أن طه إبراهيم يميل إلى الأخذ بهذا الرأي، فإنه يرى أن منهج ابن سلام في دراسة الشعراء يعد منهجهما واحداً تقريراً.

فقد قسم الشعراء زمنياً قسمين، شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام.

وقسم شعراء الجاهلية قسمين، شعراء البدائية، وحصرهم في عشر طبقات ضمن كل طبقة أربعة شعراء.

وشعراء القرى العربية، وجعل شعراء كل قرية طبقة قائمة بذاتها، ثم جعل شعراء المراتي طبقة وكذا شعراء اليهود.

أما بالنسبة للإسلاميين فجعلهم عشر طبقات ضمن كل طبقة أربعة شعراء، كما فعل مع شعراء البدائية في العصر الجاهلي. ويأخذ طه إبراهيم على ابن سلام عدة مأخذ، لعل من أهمها: اضطراب هذا التقسيم، فقد قدم في بعض الطبقات الأقل شهرة من الشعراء على الأكثر شهرة.

وقدم الأخذ في الفن الشعري على الأقدم منه.

وهذا راجح كما لاحظ طه إبراهيم نفسه إلى أن ابن سلام احتوى على بعض العلماء السابقين عليه في المماضية بين الشعراء على أساس كثرة شعر الشاعر، وتتنوع أغراض شعره.

ويبدو أنه غالب الكم على الكيف في هذه الناحية، فتتجزئ عن ذلك مثل هذا الاضطراب.

^(١) راجع ترجمة محمد بن سلام في الفهرست لابن النديم.

ويتبيّن من هذا كله إلى تأكيد الرعم الذي سبق أن أشار إليه، وفحواه أن المؤلفات النقدية التي ألفت قبل الأمدي والمرجاني سواء التي تناولت ظاهرة البديع، أم التي خلطت بين منحى المورخ ومنحى الناقد، ليست من النقد المنهجي، ولا يكفي بهذا، بل يتزوجها من نطاق النقد الأدبي.

وذلك بناء على مفهومه للنقد الأدبي الذي يتلامم واتخاه التأثيري

آنداك^(٣٧).

وعلامة هذا المفهوم، أن النقد الأدبي فن دراسة الأساليب وعماد ذلك النونق.

وهذا المفهوم لا ينطبق إلا على جانب واحد من النقد، وهو النقد التعليمي، ومن المعروف، أن للنقد الأدبي جانبيين، أحدهما نظري، والآخر تطبيقي^(٣٨).

ولم يعد النقد في عصرنا الحاضر مقصوراً على تنوع الأعمال الأدبية والكشف عن قيمها الفنية وحسب، بل تعدد ذلك إلى تفسير وتقويم، وتوجيهه الأدب والفن^(٣٩).

وبناء على هذا، فالمتأمل الفطن في مناحي هؤلاء النقاد الذين أخر جهم مندور من دائرة النقد المنهجي، والنقد الأدبي بوجه عام، يدرك أنها توهلهم للوقوف في مصاف النقاد الذين يصفهم متذمرون بأنهم منهجيون أو من أصحاب النقد المنهجي، الذين لا ينطبق في رأيه إلا على الأمدي والقاضي المرجاني.

ولذا ينصحهما بدراسة نقدية موسعة، ويعهد لها بدراسة قضية الخصومة بين القدماء والمخدين التي كانت موضوع اهتمام كبار نقاد القرن الرابع، ومن بينهما الأمدي والمرجاني.

^(٣٧) من الملاحظ أن منحى متذمرون النقدى من برايسلي، فقد بدأ حياته النقدية فاقلاً تأثراً، ثم تحول إلى ناقد وصفى تحليلياً، ثم اتجه في آخريات حياته اتجاهًا أيدلوجياً، راجع له النقد والنقاد المعاصرون : ٢٢٣.

^(٣٨) راجع : لاسل كرومبى، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض : ١٥٦ - ١٥٨.

^(٣٩) وهذا باعتراف متذمرون في آخريات حياته، راجع النقد والنقاد المعاصرون : ١٩٧ - ١٩٨.

ويستهل دراسته هذين الناقدين بالأمدى، فيتناول منهجه وثقافته وعلاقته بالنقاد السابقين عليه من خلال كتابه المرازة بين شعر أبي تمام والبحترى؛ مؤكداً أن منهج الأمدى في هذا الكتاب يقسم بالموضوعية وعدم الانحياز لفريق ضد الآخر. ويندفعه هذا إلى دراسة قضية تعصب الأمدى ضد أبي تمام والنجازة إلى البحترى، ويرى أن الأمدى لا يعد متعصباً ضد أبي تمام، ولكنه يجد في منحى البحترى الشعري هرثى في نفسه يتفق ورؤاه الفنى. وهذا ميل فنى فرضه عليه خوفه.

وهو بهذا يتفق مع طه إبراهيم فى النتيجة التى وصل إليها فى دراسة هذا الموضوع.

ويتقل بعد ذلك إلى الجرجانى وكتابه الوساطة بين المتبنى وخصومه. وقبل حديثه عنه، يمهد لذلك بدراسة موضوع الخصومة حول المتبنى، مستهدفاً من رواه ذلك الكشف عن الجوانب الفنية والشخصية فى هذه الخصومة، ومتبعاً مراحلها ويعاتها فى الشام ومصر والعراق وفارس.

ثم يتقل من هذا كله إلى دراسة بعض كتب النقد المنهجى حول المتبنى، وأهمها كتابان وهما : وساطة الجرجانى، وبيبة الدهر للشعالى.

أما عن الوساطة فقد ألفها القاضى عبد العزيز الجرجانى، وكان غايته من وراء ذلك أن يقف موقفاً وسطاً بين أنصار المتبنى وخصومه.

وقبل تناوله لهذا الكتاب تحدث عن السيرة الذاتية للقاضى الجرجانى. ثم ناقش منهجه النقدى فى هذا الكتاب ولاحظ أن هذا المنهج، بعد منهج قياس الآباء بالظواهر، فهو يسلم بأن المتبنى شاعر له حسناً ولهم سمات كأى شاعر قديم أو محدث^(٤٠).

وللذا يعرض لأنخطاء المتبنى وما يناظرها من أنخطاء القدماء وأنخطاء الحديثين، الذين اعترف بشعرهم وشاعريةتهم.

(٤٠) راجع : القاضى الجرجانى، مقدمة كتاب الوساطة.

ويطلق في عرض موضوعات هذا الكتاب وقضاياها في ضوء هذا المنهج النقدي.

ومع أن محمد مندور يضع الجرجاني في مرتبة نقدية تلي الأندى الذي سبقه إلى كثير من الآراء النقدية عن الحفاظ الأدبية، فإنه يمتنع بأن الجرجاني يتحلى ببعض صفات العلماء «كالتراضع والحسنة والتراهنة وعدم التحرير والعدل»^(٤١).

وهذه الصفات تعظم بها كما يقول مندور قيمة كل نقد صحيح.
ويعد هذا التعقيب المنصف للقاضي الجرجاني يتغلب مندور إلى دراسة دقيقة الدهر للتعالى، التي أورد بها ترجمة ولدية عن المتبنى تناول فيها ماله من حسات وما أخذ عليه من سمات.

وعرض مندور منحى التعالى في تناول هذا الموضوع الذي يرسم بالملوپرية، فقد ذكر مساوى للمتبنى التي أخذها عليه خصوصه، وذكر ما يقابلها من محاسن، التي أشاد بها أنصاره والمعجبون بفننه الشعري.

وينتهي مندور من دراسته لهذا الموضوع إلى القول بأن التعالى في تناوله لهذا الموضوع ، يعد جامعاً وناقاولاً للأراء لا ناقداً، ولا مولقاً.
ويظهر أن هذا ديدنه في معظم مؤلفاته، مما دفع مندور إلى وصفه بالفراء الذي يحيط آراء غيره بعضها إلى بعض^(٤٢).

ومع هذا كله، يرى أن دراسة التعالى للمتبنى بالإضافة إلى دراسة الجرجاني في الوساطة، تعدان حاجة النقد المنهجي عند العرب.
وكان من المفترض أن ينتهي كتاب مندور عند هذا الحد، ولكنه فضل أن يهد به إلى القرن الخامس ليتابع حركة تطور النقد العربي، كما يزعم.
ولكنه لم يقف طويلاً أمام القرن الخامس، بل أطلق عليه إطلاالة سريعة،

^(٤١) النقد المنهجي : ٣٠٧.

^(٤٢) النقد المنهجي : ٣٠٨.

انتهى منها إلى تصور غير دقيق عن النقد في هذا العصر، مفاده أن روح العلم طفت عليه فتحجرت قرائده ومقاييسه وتتحول إلى بلاهة وكان ذلك على يد العسكري صاحب الصناعتين.

والواقع أن كتاب الصناعتين كان الفرض من تأليفه تحديد المصطلح البلاغي، الذي لم يلق عناية من البلاغيين السابقين على العسكري، فقد كان حبيبه من البحث البلاغي ذكر الشاهد والليل^(٤١). وقد عنى هذا الكتاب بعض القضايا النقدية، علارة على الموضوعات البلاغية.

وامتزاج البحث الناقد بالبحث البلاغي أتجاهه قد يم ساق على العسكري بمدنه عند الجاسط، وعند المبرد والأمدي والمرجاني. كما أن استقلال البحث البلاغي عن البحث الناقد قد حدث أيضاً قبل العسكري، فقد حظي البحث البلاغي بالاستقلال عن البحث الناقد حين اتجاهه به البلاغيون نحو النص القرآني، وحظي البحث الناقد كذلك بشيء من الاستقلال حين اتجاهه إلى نقد الشعر وتقريمه.

ولم يترافق البحث الناقد بعد العسكري ولم يصب بالحمدود والتحجر، بل سار سره الطبيعي^(٤٢).

وعلاوة على هذه، فإن منح العسكري في كتاب الصناعتين الذي يقوم على الإكثار من الشواهد والنصوص الأدبية توضيحاً للمصطلحات البلاغية^(٤٣). يتنافي وهذا الاتهام الموجه إليه، لأنasad النقد وتحويله إلى قرائد بلاغية جامدة، ولتضليل صفعياً عن هذا، ونواصل السير مع مسلور حتى آخر موضوع في هذا

^(٤١) راجع مقدمة كتاب الصناعتين.

^(٤٢) وغير شاهد على هذه، هذه المؤلفات النقدية التي تقع بين الفرد الخامس إلى السابع مثل المسند لابن رشيق، والليل المسار لابن الأثير، ومنهاج البلغاء لخازم القرطامي.

^(٤٣) راجع مقدمة الصناعتين : ١٥.

الجزء من كتابه، الذي يختص بعد القاهر الجرجاني ومنهج النقدى. ذلك المنهج الذى يطلق عليه مندور اسم المنهج الغرى.

وخلالص القول فى هذا المنهج، أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات، فالعبرة ليست باللفظ فى حد ذاته، وإنما بارتباط اللفظ بالمعنى، ودخولهما فى سياق لغوى.

وقد غير عبد القاهر عن هذا بكلمة النظم، الذى يعد عنده صنعة لغوية دقيقة، أو لغة تركيبة، يصعب فك عقدتها وإن حدث هذا يختل المعنى.

ويشيد مندور بالقيمة العلمية لهذه النظرية التى سبق بها عبد القاهر كثيراً من علماء اللغة والنقاد المعاصرين.

وقبل أن يتنهى هذا الجزء يشير إشارات سريعة إلى بعض الكتب النقدية التى ظهرت فى القرن الخامس وما بعده مثل العمدة لابن رشيق والمثل السائر لابن الأثير.

ويرى أن كتاب العمدة لابن رشيق القمي واتى، يشتمل على مادة أدبية ولغوية كثيرة، ولكن شخصية صاحبة غير واضحة فى هذا الكتاب.

ولو سلمنا جدلاً بصححة هذا الرأى، فإن هذا الحكم لا ينطبق على هذا الكتاب، بل على معظم كتبتراث الأدبى، التى يطلب عليها كثرة التقول.

ولكن لا يبغي أن يدفعنا هذا إلى الغض من القيمة العلمية لهذا الكتاب. فمادته الأدبية والتقدمة الغزيرة، ترسى دعائم نظرية الشعر عند العرب.

وبالرغم من هذا كله، فقد أدار مندور ظهوره لهذا الكتاب ولكتاب المثل السائر لابن الأثير، لاعتقاده أنهما لا ينتجان إلى النقد المنهجى.

أما الجزء الثانى من هذا الكتاب، فقد أفرده لدراسة موضوعات النقد التى استتبعها من المؤلفات النقدية التى تناولها آنفًا.

وقد وقف أمام ثلات قضايا كبيرة، مثل الموازنات الأدبية، والسرقات، وللمقاييس النقدية.

أما عن القضية الأولى، أي الموازنة بين الشعراء، فقد تبع نشأتها في التقد
العربي وتطورها منذ أن بدأت في شكل مفاضلة بين الشعراء، مهدت لتقسيم
الشعراء إلى طبقات طبقاً لبعض الأسس الفنية وغير الفنية، إلى أن تحولت إلى موازنة
بين شاعرين في بعض الأغراض، ثم أصبحت موازنة بين منهجين في الشعر.
وتناولها النقاد بالدرس والتحليل، على نحو ما نرى في موازنة الأمدي بين الطائيين،
التي يعلوها مندور موازنة منهجية، قائمة على أساس فنية، وليس موازنة شخصية،
ولم يقف الأمدي في هذه الموازنة عند حد المفاضلة بين شاعرين، ولكنه يمازح ذلك
للي الكشف عن المخصصات الفنية لشعر كل منهما.

ومن المعروف أن كتاب الأمدي "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى"
يتقسم ثلاثة أقسام (١) :

يتناول القسم الأول الجدل النظري بين الخصمين، ويتناول القسم الثاني
مسارى الشاعرين.

أما القسم الثالث فيتناول الموازنة بين شعر الشاعرين (٢) هذا عن القضية
الأولى.

أما القضية الثانية أي السرقات، فقد أشار مندور وهو بقصد تناولها، إلى
أن هذه القضية درست قبل الأمدي، ولكنها لم تدرس دراسة منهجية، إلا حين ظهر
أبو تمام، وأخذت خصوصه من اتهامه بالسرقة ذريعة لترجمته.

وقد جاء هذا ردًا على ادعاء أصحابه بأنه أول ساق وغسق للن Hobby في
في الشعر، مما دفع خصوصه إلى تكذيب ذلك، ورد معانبه التي يدعى أنه مبتكر لها،
إلى منابعها الأصلية عند بعض الشعراء السابقين عليه.

كما تناول هذه القضية بشكل منهجي كذلك القاضي الحرجاني في
الرساطة، وهو بقصد إنصاف المتدين والدفاع عنه.

(١) يقسم مندور هذا الكتاب إلى أربعة أقسام، وهذا خطأ لأنه عند السرقات موضوعاً مستقلّاً، وكذلك
الأخطاء مع أن كل منها يدخل تحت مسارى الشاعرين.

(٢) راجع مقدمة كتاب الموازنة، ط دار المعارف : ج ١.

ويعرض مندور منهج الأدبى فى دراسة هذه القضية، كاشفاً عن المفهوم الحقيقى للسرقة الأدبية، الذى ينص على أنها لا تكون إلا فى البديع المخزع الذى يختص به الشاعر وحده، أما العام للشراك من المعانى، والالتفاظ الشائع فلا سرقة فيها.

ويأخذ عليه مندور أنه لم يحدد معانى هذه المصطلحات، مثل العام والشراك.

ويرجع الفضل فى تحديد معانى هذه المصطلحات إلى عبد القاهر الجرجانى، الذى أطلق على المعنى الشراك اسم المعنى العقلى وأطلق على الآخر اسم المعنى التخيلى. ويرى أن السرقة لا تلتمس إلا فى المعنى التخيلى.

ويتھى مندور دراسته لهذه القضية بالحديث عن منهج ابن الأثير فى السرقات، الذى يصفه بأنه منهج تعليمي يقوم على التقاسم، وتحتفلط فيه المرازنات والسرقات.

أما آخر قضايا هذا الجزء، فهى مقاييس النقد، التى اعتمد عليها النقاد العرب - الذين أشار إليهم - في تقدّمهم.

ويستهل الحديث عن هذا الموضوع بالإشارة إلى أن النقد الأدبي، من حيث وظيفته نوعان، نوع يعنى بوصف العمل الأدبي ويسمى هذا بالنقد الوصفى، ونوع آخر يعنى بتقويم العمل الأدبي، ويسمى هذا النوع بالنقد القيمى.

ويصل من هنا إلى نتيجة وهى : أن النقد الوصفى لا يستخدم مقاييس بل معايير، أما النقد القيمى، فيصطنع مقاييس حين يصبح نقداً معللاً.

وبناء على هذا يرى أن أهم المقاييس النقدية، التى اعتمد عليها أصحاب النقد المنهجى من أسلافنا مثل الأدبى والجرجانى، هى : مقاييس شعرية تقليدية، ومقاييس لغوية، ومقاييس إنسانية، ومقاييس عقلية.

وبهذا ينتهي كتاب النقد المنهجى عند العرب، الذى يعد من أوائل ما ألفه الدكتور مندور، ويبدو في هذا الكتاب ناقداً تأثريًا.

وهذا يفسر لنا سر إعجابه الشديد بكتاب إبراهيم الذي يتفق معه في هذا المنهج النقدي.

ويبدو أن هذا الإعجاب، دفعه إلى السير على منهجه والتأثير بكثير من آراءه النقدية، كما رأينا.

أما الدكتور محمد طه الحاجري، فقد تناول هذا الموضوع في كتاب تاريخ النقد والمذاهب الأدبية الذي نشر في الإسكندرية ١٩٥٣م. وقد قصر كتابه على تناول تاريخ النقد العربي من العصر الجاهلي حتى نهاية القرن الأول.

وهذه الفترة الزمنية تناولها طه إبراهيم في كتابه، كما أشرنا، وهي من أهم فترات تاريخ النقد العربي، لأنها تدخل ضمن العصر الذي يسبق عصر تدوين العلم العربية حيث كانت الآراء واللاحظات النقدية تنتقل شفافاً على المسن الرواية والبنقاد، وذوى الحس الفني من رجالات هذا العصر، ومن هنا كان من الضروري تناولها في مؤلف نقدى يجمع شتاها، ويحدد معالمها وأهميتها.

ومن أهم مصادر مورخى نقد هذه الفترة، الروايات الشفوية، التي حفلت بها بعض المؤلفات الأدبية والنقدية التي يرجع تأليفها إلى عصيوز لاحقة على هذه الفترة، أى إلى القرنين الثاني والثالث المجريين وما يعلمها.

وليس يخفى على التأمل الفطن لتراثنا النقدي عبر تاريخه العرييل ما حقّه بكثير من الروايات الشفوية من تزيد ووضع واتصال.

وفضلاً عن هذه، فإن عدم رجوع الباحث المتصدى ل بتاريخ نقد هذه الفترة إلى مصادر مكتوبة في هذه الفترة الزمنية، قد لا يمكنه من رسم صورة واضحة للمعلم، لأنّها نتاجات النقد ومقاييسه في هذه الفترة، تتأيّد به عن الفتن والمحروء إلى الفرض والتخيّل في إصدار الأحكام النقدية.

وقد لا يجد ما يعينه على تدعيم الاهتمام الشخصي في تفسير الروايات والأعيان التي يمكن الوثيق بصحتها.

ولذا فإن مهمته هذا الباحث تبدو شاقة وعسيرة.

ويبدو الطريق إليها محفوفاً بكثير من الأخطار.

ويظهر أن هذا كان أحد العوامل التي دفعت بعض مؤرخي النقد العربي، الذين سبقوا المؤلف في هذا المضمار، مثل طه إبراهيم، إلى الاتصال في الحديث عن النشاط النقدي، وتنوع خاص في المرحلة الأولى، من هذه الفترة الزمنية وهي العصر الجاهلي، والثاني في إصدار الأحكام النقدية، وعدم التسلیم بصحة بعض الروايات النقدية، التي لا تلائم والمستوى الفكري والثقافي لأهل هذا العصر^(٤٨).

وكان حافراً بعض آخر مثل متاور، إلى إغماض الطرف عن هذه الفترة الزمنية كلها، وامتدادها في القرن الثاني، متعللاً في هذا بافتقارها إلى التهجي، وقصر دراسته على النقد المنهجي^(٤٩).

وعلى أية حال، في بالرغم من هذه الصعوبات التي تخفي تناول هذا الموضوع، في هذه الفترة الزمنية الباكرة من تاريخ نشأة النقد العربي وتطوره، فقد انطلق الدكتور الحاجري، في دراسة هذا الموضوع، متحلياً بروح التهجي العلمي السديد، ومعلمًا فكره وذوقه في كثير من الروايات النقدية والتصوص الأدبية، التي كثيراً ما يتخذها وسيلة للكشف عن ذوق العصر، وملامح نقه ومحاولاً تقد بعض الأحكام التي أطلقت خزاناً على نقد هذه الفترة، وهي في رأيه، لا تلائم وطبيعة الحياة الأدبية في هذا العصر، كوصف بعضهم نقد العصر الجاهلي بالسذاجة وأدبه بالبساطة. وهذا الحكم، لا يصح انتسابه في رأيه على العصر الجاهلي كله وإنما على فترة منه، قد ترسع إلى زمن أبعد من ذلك الزمن الذي وصل إلينا عنه أخبار يمكن الوثوق بصحتها.

يقول «قهماً كانت الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، هي الفترة التي بلغتها آثارها بسيطة. فإن بساطتها أمر نسي، بالقياس إلى ما بعد من عصور الأدب العربي، إذ تعتبر في حقيقة الأمر طوراً رائياً، من أطوار الحياة الأدبية العربية».

^(٤٨) راجع : طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ١٨ - ٢٤.

^(٤٩) محمد متاور، النقد المنهجي عند العرب، راجع مقدمة الكتاب.

وكونها أول هذه الأطوار في التاريخ الذي نكتبه عما يلتفنا من الوثائق الأدبية، لا يمكن أن يعني أنها أولاً على الحقيقة، وفي نفس الأمر، فقد تقدمتها، ومهدت لها أطوار خابت في ظلمات التاريخ»^(٣٠).

ويستدل على صحة هذا الرأي بأن الشعر الجاهلي الذي يعد قوام الحياة الأدبية في هذا العصر، لم يصل إلينا كاملاً، فقد ضاع منه الكثير، وقد أشار إلى هذا أكثر من ناقد من نقادنا القدماء^(٣١).

والواقع أن هذا القليل الذي وصل إلينا من الشعر الجاهلي، يمثل المرحلة الأخيرة من مراحل الحياة الأدبية في هذا العصر، وتبدو على ملامعه سمات النضج الفني^(٣٢).

ففي هذه المرحلة استقرت للشعر مناهجه الواضحة وحدوده المرسومة وتقاليده المختومة، كما أصبح لزاماً على الشاعر أن يحيط بذلك المنهج، وأن يتقن هذه الخلوّد والتقاليد معرفة، وألا يألوا جهداً في روایة شعر أسلافه، والإحاطة بمعارف عصره ليكون على بينة من أمره، وليهذب بذلك ذوقه الفني^(٣٣).

وإذا أضيف إلى هذا وجود جمهر أدبي يحكم على الشعراء، ويقتد شعرهم على نحو ما ورد من أخبار تتعلق بذلك، وتشير إلى المواضيع، التي كانت تعقد بها حلبات النقد، أمكن القول، بأن النقد في هذه الفترة لم يكن يتسم بالسلاسة والبدالية، وإنما كان يحمل في ملامعه وصفاته شيئاً ليس بالقليل من ملامح الحياة الأدبية في هذا العصر، والتي تبدو عليها سمات من الرقي الأدبي والنضج الفني.

يقول «إن ما ذكرنا من سمات الحياة الجاهلية عن وجود قواعد شعرية مفصلة وحدود أدبية دقيقة وتقالييد متّعة مرعية وجمهر أدبي يحفّز ذلك النشاط،

^(٣٠) راجع في تاريخ النقد والملنجب الأدبية : ١٤.

^(٣١) راجع مثلاً طبقات فحول الشعراء : ١ / ٢٩، ٢ / ٢٩.

^(٣٢) راجع ما ذكره النقاد من البناء الفني للقصيدة الجاهلية، مثل ابن قتيبة، الشعر والشعراء : ١ / ٧٤.

^(٣٣) في تاريخ النقد والملنجب الأدبية : ٢٣.

كل ذلك يعتبر العناصر الأولى للنقد الأدبي، كما يتعذر من لوازمه المتصلة أوثق اتصالاً، فما يمكن أن تتصور قيام هذه القراءع والمنسود، دون أن تتصور أنها إنما استكملت نسقاً لها والتزمت رعائتها إلى هذا الحد بتأثير العامل التقديري وجهها، وينبعها وينبه عليها»^(٤).

ومصداقاً لهذا، هذه الأخبار التي أوردتها كتب الترجمة والمعتارات الأدبية متضمنة بعض الملاحظات النقدية التي صدرت عن شراء هذه الفترة وقادها ومنها ملاحظات تتناول الشكل وأخرى تتناول المضمون، وقد عرض الدكتور الحاجري خاتمة من هذه الملاحظات^(٥)، وانفتحها شاهداً على وجود نشاط نقدي في هذه الفترة، ووجود هذا النشاط في حد ذاته يعد شاهداً كذلك على عدم وسم نقد هذه الفترة بعقم السذاجة.

ومن اللافت للنظر أن هذا النشاط النقدي لم يكن كما يرى المؤلف محصوراً في بيئة نقدية واحدة، وإنما كان في بيتين مبايدين حضارياً ونكرياً، وهما بيئة البدائية، وبيئة الحضر، أو القرى العربية. وقد انعكس هذا التباين على المنسحب النقدي لكل بيئة.

فقد كان نقد البدائية ينحو نحو المعانى التسورية وصياغتها وملاحظة ما يعتريها من أخطاء، أما بيئة الحضر، فكانت وجهتها صورة الشعر وموسيقاه، ومهما يكن من أمر هذا التباين في التحبيبي النقدي بين بيئة البدائية، وبين الحضر فقد كان النتوء هو المعيار الفنى الأول فى الحكم على الشعر، فى هاتين البيتين، ولكن هذا لا يمنع من القول بوجود تفاوت ما بين ذوق أهل البدائية، وذوق أهل الحضر.

وعلى هذا المنهج يمضي الحاجري فى تتبع خط سير النقد الأدبي فى عصر صدر الإسلام، متوقفاً أمام ظاهرة لفت انتباه بعض قادتنا القدماء مثل ابن سلام، وهى ضعف النشاط الأدبي والشعر يتربع خاص فى هذه الفترة.

^(٤) المرجع السابق : ٣٥.

^(٥) المرجع السابق : ٣٥ - ٣٩ .

وقد أرجعها ابن سلام إلى انشغال العرب بالفتحات ونشر النحوى الإسلامية^(٥٣)، أما الماجرى فقد ردها إلى عوامل وأسباب كثيرة منها : النفسى، ومنها الاجتماعى، ومنها السياسى^(٥٤)، موكداً أن فتور الحياة الأدبية فى هذه الفترة لا يعني ترقفها عن الحركة، وإنما يعني أنها كانت ذات حركة بطيئة ومتقدمة، أو بالأحرى متزمرة بحدود الإسلام، وقيمه وشريعته. وقد انعكس هذا على النقد الأدبي فى هذا العصر، فانطبع بطابع هذه الحياة الأدبية، والنقد كما يقول الماجرى «إنما ينشط بنشاط هذه الحياة، بما يكون بين الشعرا من خصومة، أو باستحداث منصب جديد فى الشعر، أو سيطرة بعض الاتجاهات العقلية الجديدة، أو ما إلى ذلك». أما حين يسود المفهوم هذه الحياة على النحو الذى رأينا، فلسنا متوقعاً أن تجد حركة نقدية نشطة، وإن كنا متوقعاً أن تجد ما قد يكون فى هذه الفترة من آثار النقد الأدبي متاثراً بالمثل الجديدة التى جاء بها الإسلام^(٥٥).

ثم يكشف عن المدى التقدى لبعض الخلفاء الراشدين، كعمر بن الخطاب ويعرض نماذج من نقد الشعرا فى هذا العصر على نحو ما فعل طه إبراهيم موكداً حقيقة هامة، وهى أن الفروق الفنية بين النقد فى العصر الجاهلى، والنقد فى صدر الإسلام ضئيلة.

فإذا استثنينا أثر القيم الإسلامية فى نقد صدر الإسلام لا تجد فرقاً كبيراً بين النقد فى هذا العصر والنقد فى العصر الجاهلى.

أما عن النقد فى العصر الأموى، فتبين صورته مختلفة فى بعض ملاحمها عن صورته فى صدر الإسلام نظراً لتبادر العصرىن سياسياً واجتماعياً وتأثير الحياة الأدبية بذلك تأثيراً واضحاً.

فقد شهد هذا العصر تغير النظام السياسى للدولة من نظام الخلافة القائمة

^(٥٣) طبقات فحرل الشعرا : ١ / ٣٥.

^(٥٤) فى تاريخ النقد : ٤٤٨، ٤٤٩.

^(٥٥) المرجع السابق : ٥٧.

على الشورة و اختيار الشعب خليفة بنفسه، إلى نظام ملكي لا يعرف بالشوري، ولا يعطي للشعب حرية في اختيار من يحكمه، وقد ترتب على هذا الانقلاب السياسي، تفريض ذلك الحاجز الذي وضعه بعض المخلصين الراشدين، لمنع تسرّب بعض العادات والتقاليد الجاهلية، فحدث ما يمكن أن يسمى بالنكسة الجاهلية، وقد ترك هذا أثراً في الحياة الأدبية، لا يستهان به «فقد أثارت تيار الشاطئ الأدبي الجاهلي أن يمضى في سبيله، وأن يغمر الحياة بأمواجه المتدفعه في صحب وعنة، بعد أن تهافت السندور، التي تمنعه أو تحاربه تلطيفه وتهديه، ثم كانت العوامل الجديدة في نظام الحكم، والسياسة، التي اصطدمتها الدولة الجديدة للتتمكن لنفسها، وتوطيد عرشهما كثاثاتها للعصبيات وإحيائها للدعاية الجاهلية».

ما زاد ذلك التيار الأدبي الجاهلي قوة وعنة. حتى صارت هذه الفترة من أخصب الفترات في تاريخ الأدب العربي، ومن أحفلها بألوان النشاط الأدبي، إلى جانب كونها في معظم نواحيها تمثيلاً صادقاً عميقاً للحياة الجاهلية بصورها وأهمياتها وخصائصها»^(٤).

ويرى الحاجري، أن هذه الظاهرة اختلفت قوّة وضياعاً بين البيئات الأدبية في هذه الفترة، وهي الحجاز، والعراق والشام، وذلك تبعاً لاختلاف طبيعة كل بيضة وذائقها الفني ودرجة تحضرها وتبعاً كذلك لاختلاف موقف كل منها من هذه الظاهرة، ومدى تقبلها لها.

ومهما يكن من أمر هذا التباين، فإن الحياة الأدبية في هذه البيئات الثلاث كانت مزدهرة ولكن هذا الإزدهار تلون بلون كل بيضة على حدة، وانعكس هذا على النقد الأدبي.

ومن هذا النطلق، يتناول الحاجري، كل بيضة من هذه البيئات على حدة كاشفاً عن ملامح أدبها، ونشاطها النقدي، موكداً هذه الصلة الحميمة بين الأدب والنقد وارتباط كل منها بالآخر ارتباطاً وثيقاً.

^(٤) المرجع السابق : ٧١.

وقد لاحظ مثلاً، أن الأدب في بيئة المحاجز، والشعر ينبع خاصاً قد تأثر
بطابع الترف، الذي كان يغلب على هذه البيئة آنذاك.

ويسلو هنا بوضوح في المعاني، والصور، وفي الصياغة والموضوعات فكان
الغزل وحديث المرأة، وأغلب الموضوعات عليه، وكانت صور تلك الحياة اللامبة
العاقة أكثر صورة ومعانٍ، وكانت ديناميتها دينامية رقيقة سهلة، سمحّة، لا كثراوة
فيها ولا تعقيد، ولا التراء^(١٠).

ثم يشير إلى بعض شعراء هذه البيئة الذي كان لهم دور لا يستهان به في
ترجمة الشعر هذه الوجهة.

ومن أبرز هؤلاء عمر بن أبي ربيعة، الذي تشير بعض الروايات إلى اعتراف
كبار شعراء عصره بريادته لهذا الاتجاه.

يروى صاحب الأغاني، أن الفرزدق سمع شيئاً من نسبي عمر، فقال : هذا
الذي كانت الشعرا تطلبنه فاختلطاته وبكت الديار ووقع هو عليه^(١١).

ويقول أحد شعراء الغزل في عصره، لعمر بن أبي ربيعة أوصفتنا لربات
المحاجل^(١٢).

وعلى أية حال، فإن التطور الذي طرأ على الشعر في البيئة المحاجازية آنذاك
وطبعه بهذا الطابع الذي أشرنا إليه، استوقف انتباه نقاد هذا الشعر، ففهموا إلى
الكشف عن قيمة الفنية وخصائصه التعبيرية، وقد لاحظ هذا الماحجري، فعرض
كثيراً من التقول النقدية التي توضح ذلك^(١٣).

كتقول ابن أبي عتيق - أحد رواة ونقاد هذا العصر - واصفياً شعر
عمر بن أبي ربيعة «لشعر عمر نرطة في القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة،
ليست لشعر»^(١٤).

^(١٠) المرجع السابق : ٧٥.

^(١١) الأغاني، ط طبر الكتب : ١ / ١ ، ٧٥.

^(١٢) تعرى هذه القراءة لنصيب، راجع الأغاني : ١ / ١ ، ٧٤.

^(١٣) في تاريخ النقد : ٧٦ - ٨٣.

^(١٤) الأغاني : ١ / ١ ، ١٠٨.

وقوله بعد ذلك لمحنة، وأصنا أخص خصائص هذا الشعر وصاحب «أشعر قريش من دق معناء، ولطف مدخله، وسهل مخرجه ومن حشره، وتعطفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته»^(١٥).

ويعلق الحاجري على هذا النص بقوله «وترى أن من هذه الصفات ما يتصل بالمعنى ومنها ما يتصل بالصياغة. فإذا صع هذا المخبر، وضمن أميل إلى افتراض صحته، كان دليلاً صريحاً على ما بلغه النقد الأدبي في المحاجز في هذا العصر من متزلة غير هينة، تتجلى في هذا الاستباط، مثل الجمال الفني وإبرادها بمجموعة متنظمة في نسق».

وهذه المثل المذكورة تساير كل المسيرة طبيعة الحياة الأدبية كما نلام طبيعة البيمات التي نشأ الأدب فيها وصدر عنها»^(١٦).

ويمضي الحاجري في دراسة بيته أخرى، وهي بيته العراق عماراً الكشف عن خصائص أدبها، وتقديها كذلك. وقد لاحظ وجود تباين واضح بين الحياة الأدبية في البيئة العراقية وبين الحياة الأدبية في البيئة المحاجزية، مع أن الحياة الأدبية في كل منها كانت مزدهرة، لكن طابع أدب كل بيته مختلف عن طابع أدب البيئة الأخرى. فطابع أدب المحاجز والشعر بنوع خاص، مختلف عن طابع شعر العراق آنذاك، وذلك تبعاً لتباين شعراء هاتين البيتين في التحضر والتبدى فنحية شعراء المحاجز كانت - كما عرفنا - حياة حضرية مرفقة، أما حياة شعراء العراق فكانت حياة بدوية، من هنا يظهر التباين الفنى بين شعر المحاجز وشعر الغرّاق فى الموضوع والصورة، فشعر المحاجز يغلب عليه - كما عرفنا - الغزل، أما شعر العراق فيغلب عليه المحمّاء «حتى قل أن بحمد شاعراً من شعرائه في هذه الفترة لم يشتهر به، أو لم يعرف به»^(١٧).

^(١٥) المرجع السابق : ٢ / ١٠٩.

^(١٦) في تاريخ النقد : ٧٩.

^(١٧) المرجع السابق : ٩٥.

ويؤى الماحرى أن شيوخ المحاجة على هذه الصورة، وطغيانه على الحياة الأدبية آنذاك يعد مظهراً من مظاهر النكسة الجاعلية، التي علهرت إثر الانقلاب الأمري المذى أطاح بدولة الخلفاء الراشدين، وما ترتب على ذلك من انطلاق الغزاف البدوية التي لم يعد عليها رقى.

ويبدو أن أثر هذه التزعع البدوية، لم يقتصر على أغراض الشعر وموضوعاته ولكنه تعدد إلى شكله، خاتمه أسلوبه بالجرأة والفحولة.

وعلى أية حال، فإذا كان طابع الحياة الأدبية في العراق مختلف آنذاك عن طابع الحياة الأدبية في الحجاز، فمن المسلم به أن يجيء تقد كل بيته مختلفاً عن تقد البيئة الأخرى.

وقد عرفنا أن أدب البيئة العراقية كان يغلب عليه طابع البدائية، ولذا نجد كان الناقد في هذه البيئة ينشد في الشعر لوناً من الجمال الفني متاثراً بهذا الطابع البدوى.

وهذا يفسر لنا سر وصف بعض شعراء العراق آنذاك للشعر الحجازى مثلاً في شعر عمر بن أبي ربيعة «بأنه إذا ألمد وجد الود»^(١٩).

أى أنه لا يصل إلى مستوى صياغة الشعر النجدى، من حرارة وفحولة وصلابة وهذه الصفات تتواли في الشعر العراقي آنذاك.

وفضلاً عن هذا، فقد أشار الماحرى، حين عرض لصور النقد في البيئة العراقية، إلى أهم خصائص هذا النقد، مثل الاعتبار القبلي وتدخله في كثير من الأحكام في الحكم بين حمير والفرزدق.

وخلبة الترقق الفني على تقد الشعر، وتناوله أحياناً الصناعة الشعرية يضاف إلى ذلك ظهور المقياس اللغوى والنحوى في النقد على يد طائفة من علماء اللغة والنحو^(٢٠).

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الكشف عن الحياة الأدبية في بيته الشام مرکز

^(١٩) تجزى هذه التقولات بحرير، راجع الأ Kannan : ١ / ٨١.

^(٢٠) في تاريخ النقد : ١٧ - ١٩.

الحكم والسلطان آنذاك، فيلحظ أن هذه الحياة الأدبية دخلة على البيئة الشامية لا تتبع من صعيم المجتمع الشامي ولا تصدر عن روحه، ولا تغير عنه، إذ كان الشعر الذي ينسب إلى هذه الحياة على الصورة التي بلغناها شعر طارى، وإذا كان الشعراء الذين تمثل هذه الحياة بهم شعراء وأفلاطون احتجبهم إلى الشام قصر الخلافة^(٧٠).

ويرى أن الشعر في هذه البيئة ألهى خور المدح غالباً، ومن ثم فقد انصب النقد على هذا اللون من الشعر في كثير من الأحيان، وكان المدحون هم الذين يوجهون في أغلب الأحيان دفة هذا النقد^(٧١)، وكثيراً ما ضعف الشعراء أمام رغبات المدحدين وبقدر ما كان الشاعر يطرب في عرض فضائل المدح ومتناهيه، كان شعره يختفي بالقبول ويحكم له بالجودة، ومن ثم فكثيراً ما احتل الميزان النقدي

والى جانب هذا الاقسام التقديم والالف، كان هناك اقسام تقدير اصل
يتمس في الشعر الجمال الفن لذاته.

وقد لاحظ هذا الماخوري فقال: «ومن الطبيعي أن يكون إلى جانب هذه الغريرة التي لا تكاد ترى في الفن إلا أدلة لارضاء شهراتها، وإشباع نزواتها. نزعة أخرى تصدر عن صعيم الطبيعة البشرية بريئة من ملابسات السلطان، تتلمس الجمال لذاته، وتعجب بالفن، لنفسه»^(٧٢).

^(٤) المدح والذلة: ٢٢٢.

الطبعة الأولى: ٢٠١٣

$$3 = f_1 - 8, \quad 4 = 8 - f_1 \quad (\text{VII})$$

حرروا المذاهب الأدبية، ولكنهم صاغوا ذلك صيغة أقرب ما تكون إلى الصور الشعرية.

ومن لوضع الشراهد الدالة على ذلك ظهور اتجاهين متبادلين في الشعر آنذاك، هما اتجاه الشعر الحجازي، واتجاه الشعر العراقي فلكل شعر خصائصه الفنية التي تميزه عن الآخر، فالشعر الحجازي «في جملته شعر عاطفي ينبع عن النفس المهاجحة، وأما الشعر العراقي فإنه يصدر أكثر ما يصدر عن التصور، ويتجه أكثر ما يتوجه إلى التصوير ورسم صور الطبيعة في الbadية ووجه الحياة فيها، فهو في جملته شعر تصويري»^(٧٤).

ويرى أن هذا التباين الفنى بين هذين المذهبين في الشعر، يشبه ذلك التباين بين المذهب الرومانسى والمذهب الكلاسيكى، فالمذهب الحجازي يشبه المذهب الرومانسى، وأما المذهب العراقى فهو كثير الشبه بالمذهب الكلاسيكى^(٧٥).

ومن أهم هذه النتائج كذلك، تأكيده الصلة الوثيقة بين الأدب والتقد والى من أبرز مظاهرها، تأثر النقد بطابع الحياة الأدبية، واتجاهاتها، ولا يختلف شأنان على هذه النتيجة.

أما القول بأن التباين بين الشعر الحجازي، والشعر العراقي يشبه ذلك التباين بين المذهب الرومانسى والمذهب الكلاسيكى، فأمر يحتاج إلى إعادة نظر، وذلك لأن هذا التباين قد يرجع إلى عوامل بيئية واجتماعية، وقد يرجع كذلك إلى اختلاف الغرض الشعري، فالشعر الحجازي يدور غالباً حول الغزل، أما الشعر العراقي فيغلب عليه المحماء، ومن المعروف أن الصياغة الفنية للغزل تختلف عن الصياغة الفنية للهجاء، ومن ثم، فإن التباين بين الشعر الحجازي والعرقى آنذاك، تباين في طريقة التناول الفنى، وليس في جوهر الفن الشعري وأصوله ومتابعه، على نحو ما يليو من تباين بين المذهب الكلاسيكى والرومانسى.

^(٧٤) للرجوع السابق : ١٥١.

^(٧٥) للرجوع السابق : ١٥٥.

الفصل الثالث

قضية وضع الشعر بين ابن سلام

وطه حسين

لقد أصبح من المغالقات العلمية، التي لا تقبل الجدل، القول بأن وضع الشعر واتحالة، ظاهرة أدبية، تشيع في كثير من الأدب القديمة، مثل الأدب اليوناني، والأدب الفارسي، والأدب الهندي.

وهذا الحكم ينطبق كذلك على الأدب العربي القديم، والباحث على يسرع خاص^(١).

ويرجع الفضل في الكشف عن شيرع هذه الظاهرة في الشعر البهائي إلى بعض علماء العربية، ورواة الشعر ونقاده الذين أسهموا في جمع التراث الأدبي واللغوي منذ عصر تدوين العلوم في القرن الثاني المحرى.

ومن أبرز هؤلاء العلماء والرواة، أبو عمرو بن العلاء، وحساد بن سلمة، وخلف الأحر، والجليل الذي جاء من بعدهم كالأصمعي، وأبي عبيدة، والمفضل الصني^(٢)، وأبن هشام مهذب السيرة النبوية.

وقد اقتضى هؤلاء الأعلام أثر رواة الحديث النبوي وطبقوا كثيراً من قواعدهم النقدية، التي وضعوها لمعرفة صحيح الحديث^(٣)، وذلك حتى تصنعوا الرواية الشعر الباهلي.

ولكن جهودهم في هذا المجال قصرت في كثير من الأحيان على الشك في صحة بعض الأشعار، أو صحة نسبتها إلى قائلها، أو بيان ما في الرواية الشعرية من تزييد أو نقصان.

ومن يوضح هذه الحقيقة، قول أحد معاصرى خلف الأحر، راوية الشعر ونقاذه، له «بأى شىء ترد هذه الأشعار التي تروى؟ قال له : هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا غير فيه؟ قال : نعم.

(١) طه حسين، في الأدب البهائي، ط العاشرة : ١١٣ وناصر الدين الأسد، مصادر للشعر البهائي وقيمتها التاريخية، ط الرواية : ٢٨٧ - ٢٩٢.

(٢) راجع : طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ٥٥.

(٣) عثمان مرافق، منهج النقد التاريخي والمنهج الإسلامي، الطبعة الأولى : ١١ - ٦٧.

قال أتعلم في الناس من هو أعلم بالشعر منك ١٩

قال نعم، قال : فلا تذكر أن يعلموا من ذلك، أكثر مما تعلمه أنت»^(٤).

وهذه الرواية التي يرويها أبو عبيدة، وفجرواها أنه لقى ومعاصر له، داود ابن الشاعر متمم بن نويرة، فسألاه عن شعر أبيه، فاستطرد في الرواية، فلما تقد شعر أبيه «أخذ يزيد في الأشعار ويصنعها لنا.. وإذا كلام دون كلام متسم، وإذا هو يختلى على كلامه... فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتله»^(٥).

نهايات الروايتان يمكن أن يستدل بهما، على أن بعض رواة الشعر ونقاده، في القرنين الثاني والثالث المجريين قد أدركوا ما أصحاب تراجم الشعرى من وضع واتصال. ولكن موقفهم من ذلك، لم يتعد الإشارة إلى هذه الظاهرة، والتلميح لها، وما يجدر الإشارة إليه أن هناك بعض الناقد الأفذاذ الذين لم يقفوا في دراستهم لهذه الظاهرة، عند هذا الحد، بل تجاوزوا ذلك إلى الوصف والتحليل والتعليق.

ونغير مثال على هذه، محمد بن سلام الجمسي ٢٣١ هـ صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء^(٦)، الذي تناول هذه الظاهرة في كتابه السابق تناولاً علمياً دقيقاً.

وقد استهل دراسته لها، بالكشف عن شيرعها في الشعر الجاهلي.

ويبدو لنا واضحاً من قوله في مقدمة هذا الكتاب «وفي الشعر المسموع، كلام مفتخل موضوع، لا غير فيه، ولا حجة في عريته، ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مدح رائع ولا هجاء مدقع، ولا فخر متعجب، ولا تسيب مستطرف»^(٧).

^(٤) طبقات فحول الشعراء، ط الثانية : ١ / ٧.

^(٥) المرجع السابق : ١ / ٤٧ - ٤٨.

^(٦) تحقيق عمزد شاكر، وقد نشر هذا الكتاب قبل تحقيق شاكر تحت اسم طبقات الشعراء، وقام بهذا العمل المستشرق الألماني يوسف هل.

^(٧) المرجع السابق : ٤ / ١.

ويشير إلى أن هذا الشعر، لم يوحّد شفافها عن الرواية وإنما أحذ عن الصحف، وهي عرضة للتحريف والتبدل والنسخ والإزالة^(٤)، يضاف إلى ذلك أنه لم يعرض على علماء الشعر لتصحيحه وترقية.

يقول «وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه، أن يقبل من صحيفه، ولا يروى عن صحفى»^(٥).

ويكشف هذا النص عن التحرج الذي كان يتبادر إلى علماء الرواية إزاء الخبر المكتوب، أو الرواية عن الصحيفة التي تعد أدنى مراتب تلقى العلم عندهم. فأساس تلقى العلم، المشاهدة والسماع، والاتصال المباشر بين طالب العلم والعالم، وهذا لا يتراوّف في الرواية عن الصحيفة أو الكتاب^(٦).

ثم يمثل للشعر الم موضوع بالشعر الذي نسبه محمد بن إسحاق صاحب السيرة البربرية، إلى عاد وثمود، وهو ما من قبائل العرب البالغة، ويتبين هذا من قوله: «وكان من أفسد الشعر وهجته، وحمل كل غثاء فيه، محمد بن إسحاق بن يسار، ولـ آل خرمة بن عبد المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسير، فقبل الناس عنه الأشعار وكان يعتذر منها ويقول، لا علم لي بالشعر أتينا به فاحمله ولم يكن له ذلك عذرًا، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرًا قط، وأشعار النساء، فضلًا عن الرجال، ثم حاز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارًا كثيرة وليس بشعر، إنما هو كلام مولف معقود بقوافٍ»^(٧). ويشك في صحة هذا الشعر مستدلاً على شكه، بعض الأدلة النقلية من القرآن الكريم، التي تشير إلى ضياع أشعار عاد وثمود وطمس معالم هذه القبائل. مثل قوله تعالى «وأنه أهلك

^(٤) هشام مرافق، منهج النقد التاريخي الإسلامي والمنهج الأوروبي، ط الرابعة : ٤٧ - ٤٨.

^(٥) طبقات فحول الشعراء : ١ / ٤.

^(٦) منهج النقد التاريخي الإسلامي : ٨٣ - ٨٤.

^(٧) طبقات فحول الشعراء : ١ / ٨.

عادًا الأولى * وثُمود فما أبقيه^(١٢)، وقوله تعالى في عاد «الهل ترى لهم من
باقيه»^(١٣).

وقوله «لم ياتكم لما الدين من قبلكم قوم نوح وعاد وثُمود والذين من
بعدهم لا يعلمهم إلا الله»^(١٤).

ولا يكفي بهذا الدليل النقل، بل يسوق أدلة أخرى، تاريخية وعقلية.
من ذلك مثلاً، أن اللغة التي كان يتكلّم بها عاد وثُمود، مختلفة تماماً عن
اللغة العربية التي نزل بها القرآن واستعملت في عهد النبي، صلى الله عليه وسلم،
وهي العربية الفصحى، لغة عرب الشمال أبناء إسماعيل.

ومصداقاً لهذا قوله أبي عمر بن العلاء المشهور «ما لسان حمير وأنصاصي
اليمن اليوم، بلساننا، ولا عريتهم بعربيتنا»^(١٥).

وعلى هذا فليس من العقول، أن تكون لغة هذا الشعر المشكوك في صحته
هي اللغة العربية الفصحى التي لم يكن أصحاب هذا الشعر يعرفونها، ولم تكن قد
ولدت بعد.

لأن ظهور هذه اللغة الفصحى يرجع إلى فترة متأخرة عن ذلك أى إلى عهد
إسماعيل بن إبراهيم.

ومن الغريب أن هذا الشعر الذي رواه ابن إسحاق ونسب إلى هذه القبائل
البهائية، جاء بعضه في شكل قصائد. ويرى ابن سلام إن هذا لا يتفق وأولية الشعر
العربي، ويتصفح هذا من قوله «ولم يكن لأولئك العرب من الشعر إلا الأبيات، يقولها
الرجل في حادثة وإنما قصدت القصائد، وطول الشعر على عهد عبد المطلب،
وهاشم بن عبد مناف.

^(١٢) سورة النجم، آية ٥٠ - ٥١.

^(١٣) سورة المطفأة، آية ٨.

^(١٤) سورة إبراهيم آية ٩.

^(١٥) طبقات فحول الشعراء : ١ / ١١.

وهذا يدل على إسقاط شعر عاد وثور وحمير وتبغ^(١)، ثم يذكر شواهد على ذلك، من قديم الشعر توكلد صحة ما ينعت به^(٢).

ومن قراءة هذه الشواهد، يتضح لنا أن أولية الشعر العربي كانت أبياتاً قلائل، ثم مقطوعات، ولم تقصد القصائد إلا في فترة قريبة عهد بالإسلام، وهي ترجع إلى حرب البسوس، وينسب ذلك إلى أحد شعراء هذه الفترة، وهو المهلل ابن ربيعة التغلبي «وكان أول من قصد القصائد، وذكر الواقع للمهلل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب بن وائل»^(٣).

ولم يقتصر ابن سلام في تناول ظاهرة وضع الشعر على هذه الأدلة، بل أضاف إلى ذلك دليلاً فنياً، يتمثل في النقد الداخلي لنص هذا الشعر الموضوع، والكشف عن خصائصه الفنية واللغوية، ويبدو هنا بوضوح من وصفه الشعر المنسوب لعاد وثور بأنه ضعيف الأسر، قليل العطارة^(٤).

وهو أقرب إلى النظم منه الشعر «فهُوَ كلام مولف معقود بمقروف»^(٥) أي نظم يخلو مما يمتع الحس وبه الرجحان، ولا يشبه من الناحية الفنية الشعر الجاهلي. الواقع أن ابن سلام لا يعد الناقد الوحيد الذي شك في بعض الأشعار التي وردت في السيرة، بل شاركه في ذلك نقاد آخرون وعلماء لعل من أبرزهم ابن هشام ٢١٨ هـ مهذب السيرة، ولقد دفعه هذا إلى حذف كثير من الأشعار التي رواها ابن اسحاق في السيرة، ولم تثبت صحتها لديه^(٦).

وعلى أية حال، فإن ابن سلام لم يكتف في تناوله لهذه الظاهرة بوصفها على النحو الذي أشرنا إليه، ولكنه تجاوز ذلك إلى التعليل الذي يتمثل في ذكر

^(١) المرجع السابق : ٢٦ / ١.

^(٢) المرجع السابق ، ١ / ٢٦ - ٢٨.

^(٣) المرجع السابق : ١ / ٢٩.

^(٤) المرجع السابق : ١ / ١١.

^(٥) المرجع السابق : ٨.

^(٦) راجع مقلمة ابن هشام : ٤.

العوامل التي أدت إلى ظهورها على هذا التحرر، الذي وضع لنا.

ومن أهم هذه العوامل عاملان هما : العصبية القبلية وتزيد الرواة.

وما يوضح هنا قوله «فَلِمَا رَاحَمْتُ الْعَرَبَ رِوَايَةَ الشِّعْرِ، وَذَكَرَ أَيَامَهَا وَآثَارَهَا، اسْتَقْلَ بَعْضُ الْعَشَائِرِ شِعْرَ أَهْلِهِمْ وَمَا ذَهَبَ مِنْ ذِكْرٍ وَقَاعِدِهِمْ، وَكَانَ قَوْمٌ قَلَتْ وَقَاعِدِهِمْ وَأَشْعَارِهِمْ وَأَرَادُوا أَنْ يَلْحِقُوا بِمَنْ لَهُ الْوَقَائِعُ وَالْأَشْعَارُ، فَقَالُوا عَلَى الْسِنِ شِعْرَ أَهْلِهِمْ، ثُمَّ كَانَتِ الرِّوَاةُ بَعْدَ، فَزَانُوا فِي الْأَشْعَارِ الَّتِي قِيلَتْ»^(٢٢) وقوله كذلك عن حماد الروية، الذي جمع أشعار العرب وأخبارها وكان غير موثوق به، كان يتحل شعر الرجل غيره، ويتحل غير شعره، وتزيد في الأشعار.

ويروى عن يونس بن حبيب أحد لغوي البصرة، قوله عن حماد : «العجب
لم يأخذ عن حماد، كان يكتب ويلحن ويكسر»^(٢٣).

ويبدو أن من أقوى العوامل التي بعثت على ظهور العصبية القبلية في وضع الشعر، وتزيد الرواة في رواية الشعر الموضوع ضياع كثير من التراث الشعري، نظراً لموت كثير من الرواة في الفتوحات الإسلامية، وعدم تدريين هذا التراث.

وقد أدرك هذه الحقيقة محمد بن سلام، فقال مستشهدًا بكلام لعمر ابن الخطاب موداه «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»^(٢٤) ثم علق على هذا بقوله «فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب، ونشغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته. فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمسار، راجعوا رواية الشعر، فلهم يولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير»^(٢٥).

^(٢٢) طبقات فحول الشعراء : ٤٦.

^(٢٣) المراجع السابق : ٤٨ / ١.

^(٢٤) المراجع السابق : ٤٩ / ١.

^(٢٥) المراجع السابق : ٢٥ / ١.

ونحن نتفق مع ابن سلام في أن كثيراً من الشعر الجاهلي قد ضاع، ومات
كثير من روایه، لكننا نختلف معه في إدعايه بانشغال العرب بعد الإسلام بالفترح
عن قول الشعر. فالمتأمل الفطن في تراثنا الشعري بعد الإسلام، يتضح له أن الشعر
لم يتضيء معينه، لكنه وجه في بداية الدعوة الإسلامية وجهة أخرى، نحو خدمة
العقيدة الإسلامية، وظهر فيه نوع من الالتزام بالقيم الإسلامية.

وهذا يفسر لنا سر وصف الأصمسي شعر حسان بن ثابت في الإسلام، باللين والضعف بالقياس إلى شعره في الجاهلية^(٢٩).

ومهما يكن من أمر، فتنة ظاهرة أخرى، يستدل بها ابن سلام على ضياع
هذا الشعر، وهي قلة ما وصل إلينا من شعر طرفة وعبيد، إذ لم يزد ديوان كل مهما
على عشر قصائد وهذا لا يتناسب، وشهرة كل مهما، وفحولته الشعرية « وإن كان
ما يروى من القناء لهما، فليسما يستحقان مكانهما على أفواه السرواة، ونرى أن
غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذى نالهما من ذلك أكثر، وكأنما
أقدم الفحول، فلعل ذلك لذلك، فلما قيل، كلامهما حمل عليهما حمل كثير»^(٣٧).

وَمَا يَهُدِّر ملحوظته أَنْ جَهَدَ أَيْنَ سَلَامٍ فِي تَسَاءُلِ هَذِهِ الظَّاهِرَةِ لَمْ يَقْتَصِرْ عَلَى النَّاحِيَةِ النَّفْرِيَّةِ وَحْسِبْ، بَلْ يَمْهُو زَلْكَ إِلَى التَّطْبِيقِ.

ويبدو هذا من تعليقه على بعض الآيات التي رواها في طبقات الشعراء،
بأنها غير صحيحة النسبة إلى من تسب إلىه وقد يصحح هذا الخطأ، وينسبها إلى
قاتلها الحقيقي، وما يوضع هذا قوله معلقاً على هذا البيت، الذي ينسب للنابغة.

فالفيت الأمانة لم تخنها
كذلك كان نوح لا يخون
 «أجمع أهل العلم على أن النابغة لم يقل هذه، ولم يسمعه عمر ولكتهم
 غلطوا بغيره من شعر النابغة، فإنه قد ذكر لي أن عمر بن الخطاب سأله عن بيت
 النابغة :

^(٢) المزيان، المبشر في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي البحاوي : ٧٩.

(٤) طبقات فحول الشعراء: ١ / ٢٦.

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة وليس وراء الله للمرء مذهب

وحرى أن يكون هذا البيت، لا البيت الأول^(٢٨).

ثم يقول عن الشعبي، الذي روى البيت السابق موضع الخلاف ونسبة إلى
التابعة «وقد تروى العامة أن الشعبي كان ذا علم بالشعر، وأيام العرب، وقد روى
عنه هذا البيت وهو فاسد»^(٢٩).

ثم يضيف إلى ذلك أن روى عن الشعبي بعض أبيات نسبت إلى أبيه
وهي:

بانت تشكي إلى النفس مجاهدة وقد حلت سبعاً بعد سبعين
فإن تعيشى ثلاثة تلخصى أملاً وفى الثالث وفاء لشمالين
ويعقب على هذا قائلاً «ولا اختلاف في أن هذا مصنوع تكرر به
الأحاديث، ويستعان به على السهر عند الملك وللملك لا تستقصى»^(٣٠).

ومهما يكن من أمر، فالتأمل منحي ابن سلام في دراسة هذه الظاهرة،
يلحظ أنه كما أشرنا، منحي علمي، يقوم على وصف الظاهرة، وتحليلها، ثم تعليلها
بعد ذلك.

وعلى الرغم من هذه، فقد يسلو للوهلة الأولى، أنه منحي سليم، يعني
بالكشف عن الداء وأسبابه، دون أن يقدم علاجًا له.

ولكن النظرة الفاحصة في منحي هذا الناقد في تناول هذه الظاهرة تؤدي
بنا إلى نتيجة أخرى، تختلف عن هذا التصور غير الدقيق.

فصحيح أن صاحبنا عنى في تناوله هذه الظاهرة بالكشف عن الداء، لكن
هذا يعد في حد ذاته خطورة أول خبر العلاج الصحيح.

يضاف إلى ذلك أنه وضع في أيدينا بعض المقاييس النقدية التي يمكن

^(٢٨) طبقات فحول الشعراء : ١ / ٦٠.

^(٢٩) طبقات فحول الشعراء : ١ / ٦٠.

^(٣٠) المرجع السابق : ١ / ٦١.

الاستعارة بها في معرفة صحيح الشعر من زائفه، وهذه المقاييس منها ما هو نقل أو عقل أو تاريخي، أو فني، وهذا المقاييس الآخر قد يرجع إلى المحسانات اللغوية والفنية للشعر الجاهلي، وقد يرجع كذلك إلى الطرق الفنية، التي يعدها ابن سلام حاسة فنية، يكتسبها راوي الشعر وناديه من كثرة حفظه للشعر وروايته له.

وعلى هدى منها، يستطيع الناقد تمييز صحيح الشعر من زائفه، وجميله من قبيحه، دون أن يضع قواعد أو رسوماً لذلك.

ومصداقاً لهذا قوله عن إعمال العلماء النقاد، هذه الحاسة الفنية في تقد الشعر، ومعرفة أصله من زائفه - يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه. وإن كثرة المدارسة، تعودى على العلم به، فكذلك الشعر يعرفه أصل العلم به^(٣١).

وعلى أية حال، فإن تطبيق ابن سلام هذه المقاييس النقدية، يكشف لنا عن سعة أفقه النقدي، ولماه بالتراث الشعري القديم.

يضاف إلى ذلك أن دراسته لهذه الظاهرة، وتناوله العلمي لها سواء من الناحية النظرية، أم من الناحية التطبيقية يعد شيئاً جديداً بالقياس إلى عصره، وسابقة علمية في تاريخ تراثنا النقدي، تستهدف تنقية هذا التراث من بعض الأوشاب التي علقت به، وتوثيقه.

والواقع أن قضية وضع الشعر لم تنته بانتهاء ابن سلام بل ظلت حية من بعده، ولم تقف عند الشعر الجاهلي، بل امتدت إلى الشعر في العصور الإسلامية^(٣٢) وفي العصر الحديث ارتفعت بعض الأصوات النقدية لإبان نشأة الجامعة المصرية، مطالبة بإعادة النظر في تراثنا الشعري القديم، وتوثيقه، متأثرة ببعض الاتجاهات العلمية الحديثة في الغرب.

ومن أبرز هؤلاء النقاد الذين دعوا إلى ذلك، طه حسين في كتابه

^(٣١) المرجع السابق : ٦ - ٧ .

^(٣٢) راجع في ذلك ترجمة جعفر نجاشي في الشعر والشعراء لأبن قتيبة، وألى الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ١.

"في الشعر الجاهلي" الذي صدر عام ١٩٢٦م، ولكن دعوته اخذت موقف الشك المطلق في صحة الشعر الجاهلي، مما أثار عليه حافظة النقاد المدافعين^(٣٣).

لذا صدر هذا الكتاب، وأعيد نشره تحت اسم "في الأدب الجاهلي" بعد أن حذف المؤلف بعض فصوله، وأضاف إليه فصلًا آخر^(٣٤) وعدل بعض عباراته، وحذف بعض الآراء لكنه احتفظ بكثير من آرائه التي أثارها في كتابه السابق. والتأمل في هذا الكتاب يلحظ أن طه حسين استهل دراسته لقضية وضع الشعر بالحديث عن مفهوم الأدب ومناهج دراسته قديماً وحديثاً، مشير إلى أن هناك ملهمين في دراسة الأدب، أحدهما تقليدي يقوم على التسليم بصحة ما جاء من القديمة، وأخر غير تقليدي يقرم على الشك في صحة ما جاء من روايات ونصوص أدبية ثم يرفض منهب التسليم، ويستمسك منهب الشك، الذي يبعث كما يقول «على القلق والاضطراب، وينتهي في كثير من الأحيان إلى الإنكار والجحود»^(٣٥).
ومن هذا المطلق، وتطبيقًا لمبدأ الشك غير اليقيني الذي ارتكبه منهباً له، يتناول الأدب الجاهلي والشعر بتنوع خاص، متبعًا من شكه إلى نتيجة خطيرة مفادها «أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبًا جاهليًا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تتمثل حياة المسلمين وميراثهم، وأهواهم، أكثر مما تمثل حياة الجاهليين». ولا أكدر أشك في أن ما بقى من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جدًا، لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شيء، ولا ينبع الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي^(٣٦).

ولنا أن نتساءل بعد ذلك، عن أهم الدوافع التي دفعت طه حسين إلى الشك في وجود الشعر الجاهلي على النحو الذي رأيناه ٩٩

^(٣٣) راجع : الرافق، تحت رأية القرآن : ١٣٤ - ١٤٩.

محمد محمد حسين، الاتجاهات الروطانية في الأدب المعاصر، ط ١٩٧٠ م : ج ٢، ص ٢٩٣ - ٣٠٤.

^(٣٤) راجع مقدمة في الأدب الجاهلي، ط العاشرة : ٥.

^(٣٥) المرجع السابق : ٦٢.

^(٣٦) المرجع السابق : ٦٥.

لقد كشف لنا في النص السابق عن بعض هذه الدوافع التي دفعته إلى الشك في صحة الشعر الجاهلي. وهي عدم تصوير هذا الشعر، لأهل عصره تصويراً دقيقاً.

وإذا كان الشعر الجاهلي لا يصور حياة أهل الجاهلية على وجهها الصحيح، فما السبيل إلى معرفة هذه الحياة؟

يميل لنا طه حسين في هذا على القرآن الكريم، الذي يعدد أوثق المصادر، التي صورت بصدق حياة العرب قبل الإسلام.

ويوضح هذا قوله «... وأما القرآن فيمثل لنا شيئاً آخر يمثل لنا حياة دينية قوية، تدعى أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال.

وفيما كانوا يجادلون، وبخاصمون وبهارون؟ في الدين، وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل العضلة... في البعث في الخلق، في إمكان الاتصال بين الله والناس، في المعجزة وما إلى ذلك.

افتظن قوماً يجادلون في هذه الأشياء من الجهل والغباء والغلظة والخشونة، بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين؟

كلا لم يكرنوا جهالاً، ولا أغبياء، ولا غلاظاً، ولا أصحاب حياة خشنة، وإنما كانوا أصحاب علم، وذكاء، وأصحاب عواطف رقيقة، وعيش في لين ونعمه»^(٢٧).

والواقع أن الصورة التي استخلصها طه حسين من القرآن الكريم للعرب قبل الإسلام، التي تصور ما وصلوا إليه من رقى فكري وعلمي، لا تنطبق على كل العرب، بل على قلة منهم، وهذه الفئة تتسمى إلى الحواضر العربية، مثل مكة والمدينة، ومن المعروف أن الوحي نزل في هذه البيئة الحضرية وما يجاورها أو يدخل في نطاقها^(٢٨).

^(٢٧) المرجع السابق : ٧٣ - ٧٤.

^(٢٨) راجع : الزركشي، الرهان في علوم القرآن، دار الجليل بيروت : ١ / ١٨٧ - ٢٠٥.

ولمة فتاة أخرى، وهم أهل البدية، وحولاء كان يغلب عليهم الغلظة والخشونة، وهم الأعراش الذين وصفهم القرآن بأنهم (أشد كفراً ونفاقاً، وأجدر أن لا يعلموا حدود ما أنزل إليهم) ^(٣٩).

ورصفهم كذلك بأنهم مسلمون قولاً، ولم يمس الإيمان قلوبهم الغليظة (قالت الأعراش آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا، ولما يدخل الإيمان قلوبكم) ^(٤٠).

وببناء على هذا يمكننا القول، بأن تصوير الشعر الجاهلي لطبعه أهل البدية، يتفق وتصوير القرآن لهذه الطبائع. فالقول بأن الشعر الجاهلي يصور العرب، على غير صورتهم الحقيقة، قول فيه نظر، ولا ينبغي أن ينسى عليه رأى علسي، أو يستخلص منه نتيجة علمية تؤدي إلى إنكار وجود هذا الشعر.

ومهما يكن من أمر، فإن طه حسين لم ين شكه على هذا الدانع وحده، بل على الواقع أخيراً، لعل من أهمها أن الشعر الجاهلي لا يصور كذلك الحياة السياسية، ولا الحياة الاقتصادية عند العرب.

كما أنه لا يوضح التباين اللغوي بين عرب الشمال أبناء عدنان، وعرب الجنوب أبناء قحطان، الذين كانوا يتكلمون لغة مختلفة عن لغة العدنانيين. يقول «إن الأدب الجاهلي لا يمثل اللغة الجاهلية، ولنتحهد في أن نعرف اللغة الجاهلية هذه، ما هي، أو ماذا كانت في العصر الذي يرسم الرواية، أن أدبهم الجاهلي هذا قد ظهر فيه» ^٩

أما الرأي الذي اتفق عليه الرواية، أو كادوا يتفقون فهو أن العرب ينقسمون قسمين، قحطانية منازلهم الأولى في اليمن، وعدنانية منازلهم الأولى في المحاجز وهم متتفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العربية، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً، كانوا يتكلمون لغة

^(٣٩) آية ٩٧ من سورة التوبة.

^(٤٠) آية ٤ من سورة الحجرات.

آخرى هي العبرانية، ثم تكلموا لغة العرب العاربة»^(١).

ثم ينقل نصاً من نصوص لغة عرب الجنوب، عن المستشرق جويدي، ويكشف هذا النص التباين الواضح بين لغة عرب الشمال، وعرب الجنوب^(٢).

ويلاحظ كذلك، أن الشعر الجاهلى لم يكشف عن التباين اللهجى بين قبائل عرب الشمال كذلك، ومصداقاً لهذا قوله عن الم العلاقات السبع «نستطيع أن نقرأ القصائد السبع، دون أن تشعر فيها بشيء يشبه أن يكون اختلافاً في اللهجة أو تباعداً في اللغة، أو تبايناً في منصب الكلام»^(٣).

وصحيح أن الشعر الجاهلى، لا يكشف عن التباين اللهجى بين عرب الشمال وعرب الجنوب، على ما بينهم من تفاوت لغوى كبير، كما أنه لا يكشف كذلك عن التباين اللهجى، بين قبائل عرب شمال الجزيرة بعضها وبعض.

لكن هذا القول مردود عليه فرقائق التاريخ ثبت نزوح بعض قبائل عرب الجنوب إلى شمال شبه الجزيرة العربية، ووسطها وذلك بعد انهيار سد مأرب^(٤).

ويقال إن قبيلة كهنة التي ينتسب إليها الشاعر الجاهلى أمرؤ القيس، نزحت من الجنوب في هذه الفترة، وأسست مملكة لها هناك^(٥).

ولا شك أن نزوح هذه القبائل الجنوية واحتلالها بالقبائل الشمالية، أدى إلى حدوث نوع من التقارب اللغوى بين القبائل العربية.

وبتعددى الزمن نشأت لغة أدبية واحدة، سادت شبه الجزيرة العربية، وقد تكون في الأصل لهجة من هجرات هذا القبائل، كلهجة قريش مثلاً وهذه اللغة الأدبية، هي لغة الشعر الجاهلى، وهي كذلك اللغة التي نزل بها القرآن الكريم.

^(١) في الأدب الجاهلى : ٨٠.

^(٢) المرجع السابق : ٨٦ - ٨٥.

^(٣) المرجع السابق : ٩٣ - ٩٤.

^(٤) بلاشير، تاريخ الأدب العربي : ١ / ٣٤، وناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلى : ٤٠٨.

^(٥) شرقى حبيب، تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلى، ط السابعة : ١ / ٢٢٢.

ولمّا حقيقة تاريخية أخرى، وهي أن اتجاه رواة اللغة بعد الإسلام إلى جمع تراث العرب اللغري، واتجاه رواة الشعر إلى جمع التراث الشعري، كان يهدف إلى غاية واحدة وهي جمع المادة اللغوية أو الأدية، التي تقسم بالنقاء اللغوي، وفصاحة التعبير وجزالتها، وتتفق ولغة القرآن. وهذا يفسر لنا سر، عدم اخذ رواة اللغة مادتهم اللغوية عن كل القبائل العربية، وقصر ذلك على بعضهم دون بعض «عليها هوازن، وسلفي نيم»^(١). كما يفسر لنا كذلك، ميل رواة التراث الشعري عند العرب، إلى الاتقاء والاختيار، لا إلى الإحصاء^(٢) مراعين في ذلك فصاحة اللفظ وجزالة التعبير، وجودة المعنى. ولذا يظهر أنهم كانوا يقصدون بجودة المعنى المعنى الخلقي النبيل الذي يتفق والقيم الإسلامية^(٣)، وقد يصح القول بأنهم أعملوا رواية الشعر الذي يتحدث عن الرثانية، أو المعتقدات الدينية غير الإسلامية^(٤) وهذا يتفق وما يقال عن ضياع الشعر الجاهلي.

وقد يكون من بين هذا الشعر الذي ضاع، أو أهملت روایته، ما يصور الحياة السياسية والدينية والاقتصادية عند العرب، أدق تصوير.

وبهذا تنهارى درافع شك طه حسين، واحدة تلو الأخرى.

وإحقاقاً للحق تقول، إن الرجل لم يقف في دراسته لهذه القضية، عند إثارة مثل هذه الواقع التي بني عليها شكه، بل أضاف إلى ذلك، ذكر بعض العوامل التي أدت إلى نشأة الرفع والاتصال في الشعر الجاهلي، مثل العامل السياسي، وتنصد بذلك الصراع السياسي الذي حدث بعد الإسلام بين بعض القبائل العربية.

وحرص كل قبيلة على أن يكون لها مائز في الجاهلية^(٥) ومن المعروف أن الشعر، هو أنساب وسيلة لتخفيض هذه المائز.

^(١) السيرطي، المزهر، ١ / ٢١٢ - ٢١١.

^(٢) يوضح هنا في منحى الأصمعيات وكلما الفضل المنسى في المصطلحات.

^(٣) راجع ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ / ٦٤ - ٧٤.

^(٤) بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١ / ٢١٠.

^(٥) في الأدب الجاهلي : ١٢١ - ١٣٠.

وقد كانت هذه ثغرة تقد من خلالها كثير من الشعر الموضع.

ولمّا عرّف أخرى ذكرها طه حسين في هذا الصدد مثل العامل الديني،
الذى لا يقل خطراً في رأيه عن العامل السياسي في هذه الناحية.

ويتضح هذا من قوله «ولم تكن العواطف والمنافع الدينية أقل من العواطف
والمنافع السياسية أثراً، في تناقض الشعر، وخلقه، وإضافاته إلى الجاهلين»^(٤١).

ويبدو أنه يقصد بالعامل الديني هنا، تسابق بعض الشعراء إلى وضع الشعر
الذى يبحث على فضائل الأعمال، أو يعلى من شأن العقيدة الإسلامية، أو يغضّد رأياً
أو منهباً^(٤٢).

ومن هذه العوامل كذلك، دور القصاص في وضع الشعر ودور الشعرية،
الذين كانوا يتّصرون ضد العرب ثم يضيف إلى ذلك تزييد الرواية^(٤٣).

وقد أفاد في الحديث عن هذا العامل ابن سلام كما رأينا، كما تحدث
كذلك عن العصبية القبلية، التي أطلق عليها طه حسين اسم، الصراع السياسي.
وعلى أيّ حال، فإن طه حسين، لم يكشف في دراسته لهذه القضية بالتنظير، بل
التطبيق كذلك، وأختص بتطبيقه بعض شعراء هذا العصر، وشعرهم، وبدأ بشعراء
اليمن، فأنكر وجودهم ويوضح هذا من قوله «ليس لليمن في الجاهلية شعراء وحظّلها
من الشعر في الإسلام ضئيل قليل»^(٤٤).

ثم تحدث عن شعراء ربيعة، فأنكر ما نسب إلى كبار شعرائهم من شعر.

ويوضح هذا قوله «وأما ربيعة فحظّلها من الشعر والشعراء أقل من حظ
المضررين، ولكنه أكثر من حظ اليمن والرواية يسمون لربيعة شعراء فحول، في
الجاهلية ولكنهم لا يروون هؤلاء الشعراء الفحول إلا شيئاً قليلاً لحسن مضطربون إلى
رفضه»^(٤٥).

^(٤١) المرجع السابق : ١٢٢.

^(٤٢) المرجع السابق : ١٢٢ - ١٤٧.

^(٤٣) المرجع السابق : ١٢٢ - ١٤٧.

^(٤٤) المرجع السابق : ١٦١.

^(٤٥) المرجع السابق : ١٩١.

ثم يقف أمام أمرئ القيس، وبعض الشعراء الذين كانوا على صلة به،
وينتهي من دراسته لهم بالشك في أشعارهم.

ويبدو هذا من قوله «وقد رأيت من هذه الإمامة الصغيرة بهولاء الشعراء
الثلاثة، أمرئ القيس، وعبيد، وعلقمة أن الصحيح من شعرهم لا يكاد يذكر وأن
الكثرة المطلقة من هذا الشعر مصنوعة»^(٤٣).

ويطبق هذا الحكم على شعراء آخرين، جاء ذكرهم في ثنايا أخبار أمرئ
القيس، مثل عمرو بن قميحة، ومهليل بن ربيعة وحليلة بنت مرأة.

وهكذا ينضي حلء حسين في دراسته لشعراء العصر الجاهلي، مطيناً منهجه
الشك غير اليقيني، على شعرهم متنهجاً إلى تأكيد التبيحة نفسها، التي استهل بها
دراسته هذه القضية، وراح يدلل على صحتها، وموداها كما أشرنا، إنكاراً وجحود
الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلي.

ويلخص هذا قوله «أما نحن فمعلمون إلى منها ما متعون، بأن الشعر
الجاهلي، أو كثرة هذا الشعر، لا تمثل شيئاً، ولا تدل على شيء، إلا ما قدمنا، من
الubit، والكلب، والنحل»^(٤٤).

وقد تصدى لتفنيذ آراء طه حسين السابقة كثير من العلماء والقاد
المعاصرين^(٤٥)، وألفت في ذلك كتب كثيرة ومن بين المأخذ الكثيرة التي أحذلت
عليه، إدعاوه بأنه طبع منهجه ديكارت في الشك، وهو بصدق دراسة هذه القضية.

فالواقع أن منهجه في الشك، مختلف عن منهجه ديكارت لأن شكه كما
رأينا غير يقيني، إذ ينتهي إلى الإنكار والجحود، بينما الشك الديكارتي، شك
يقيني^(٤٦)، ويلخص هذا عبارة ديكارت المشهورة، أنا أفكر إذن أنا موجود.

^(٤٣) المرجع السابق : ٢١٠ - ٢١١.

^(٤٤) المرجع السابق : ٢٤٤.

^(٤٥) مثل الرقيق، وطريه وحدى، والحضر حسن، الفرباوي، ومحمد عرفه. راجع محمد عبد حسين
الاتجاهات الروطنية في الأدب المعاصر : ٢ / ٢٩٦ - ٣٠٤، وناصر الدين الأسد، مصادر الشعر
الجاهلي، الفصل الرابع من الباب الرابع، ط الرابعة دار المعارف مصر : ١ / ٣٧٧ - ٤٢٨.

ومن هذه المأخذ كذلك، بأنه استقى معظم آرائه في هذه القضية، من بحث المستشرق الإنجليزي مارجليوث^(٢٠) الذي نشر في مجلة الجمعية الآسيوية^(١١) تحت عنوان *The origins of Arabic Poetry* كتاب في الشعر الجاهلي بعام واحد.

ومطلع على هذا البحث، يتضح له أن هناك اتفاقاً كبيراً بين طه حسين ومرجليوث في كثير من الآراء وخاصة فيما يتعلق ببرابع شكه، وعوامل وضع الشعر.

لكتنا للحظ في الوقت نفسه تفاوتاً دقيقاً في التبيعة التي وصل إليها كل منهما، فطه حسين ينتهي من شكه إلى إنكار صحة معظم الشعر الجاهلي، لا إنكار وجود الشعر الجاهلي، بينما ينتهي شك مرجليوث إلى إنكار الشعر الجاهلي جملة، ف zipper يوضح هذه الحقيقة قوله «إن للملك التي كانت قبل الإسلام، والمعروفة لدينا من التقوش على درجة عالية من التمدن، ولكن لا يبدو أنه كان لها شعر. وإذا كان العرب المتحضرون ليس لهم شعر، فهو من الممكن أن يكون للبلدو شعر متقد كالذى يوثقه العلماء المسلمين».

وعلى العموم، إن الأرجحية يجب أن تكون بجانب الافتراض القائل بأن كلاماً من الشعر والثر المسرجع مما يشتكان أصلاً من القرآن، وأن تلك الجهد الأدبية التي سبقت القرآن، كانت أقل فناً، وليس أكثر فناً»^(٢٢)، ومهما يكن من أمر، فإن صبح القول بأن طه حسين لم يتمكن من الاطلاع على بحث مرجليوث، فبماذا تفسر الاتفاق بينهما في كثير من الآراء

٩٩

هل المسألة ترجع إلى توارد الخواطر ٩٩ أو أن هناك أسباباً أخرى قد

(١٠) الرفقي، تحت رأية القرآن : ١٨٥.

(١١) الرفقي، تحت رأية القرآن : ١٨٥.

(١٢) ترجم هذا البحث إلى العربية مؤسراً «أصول الشعر العربي» وقام بهذه الترجمة يحيى الجبورى ١٩٢٨، ونشرت هذه الترجمة تحت إشراف جامعة بغداد.

(١٣) أصول الشعر العربي، الترجمة العـ.. : ٨٦.

ترجم مثلاً إلى وحدة المصدر بينهما ٤٩ أنا أميل إلى هذا الفرض الأخير.
ويقري هذا الفرض، إن قضية الشك في الشعر الجاهلي ثابتت في بيته
الاستشراق قبل ظهور بحث مرجليلوث بأكثر من مائتين عاماً، فقد أثارها المستشرق
نولذكه ١٨٦٤م وتبعد في ذلك مستشرقيون آخرون^(٣٢).
ومن الجائز أن يكون طه حسين ومرجليلوث قد استضعا في صياغة أرائهم
 بهذا المصدر الاستشرافي.

هذه ناحية، وأخرى وهي أننا لا ينبغي أن نتحامل المصادر العربية التي أفاد منها جلـ حسين كـ لـ نـ كـ، مثل كتاب طبقات فحـول الشـعـراء لـ ابن سـلام الجـهمـيـ، الذي يرجـع لـ صـاحـبه - كما أـشـرـنـا - فـضـلـ السـبـقـ على النـقادـ سواء الـقدـماءـ أمـ المـعاـصـرينـ، فـي تـناـولـ هـذـاـ المـوـضـوـعـ تـنـارـلاـ عـلـمـيـاـ دـقـيقـاـ.

وواضح أن طه حسين قد أفاد كثيراً من ابن سلام^(١٤). وكما أفاد من ابن سلام، فقد أفاد كذلك من عالم عربي آخر، كان موضع اهتمامه، وهو ابن خطيبون صاحب المقدمة المشهورة في علم التاريخ، التي تضمنت نظرية له في النقد التاریخي سبق بها كثيراً من علماء النقد التاریخي، في أوروبا^(١٥).

وهذه النظرية جاذبة، جانب سلي وجانب إيجابي، أما الجانب السلبي فيقوم على الشك في صحة بعض الروايات التاريخية، وبيان ما وقع فيه المؤرخون من أخطاء، وذكر العوامل التي أدت إلى ذلك.

ويتمثل الجانب الإيجابي في وضع بعض المقاييس التقديرية التي يمكن الاعتماد عليها في نقد المرويات، مثل المقياس الاجتماعي والمقياس العقلي^(١٢).

⁽¹⁷⁾ مثل آهلوارد، وجرويدى، وبايسى، وبروكلىمان، وهوار. راجع : بلاشير، تاريخ الأدب العربى، ١ / ١٩٨ - ١٩٧.

^{٢٩} راجع في الأدب المأهلي مثلاً: ١٣٠ - ١٣٢، ١٥٦ - ١٥٩، ١٧٩، ١٨١.

^(١٩) راجع : عثمان مولفي، منهج النقد الشارقي، الإسلام، والمنهج الأوروبي، مقدمة، حلقة الثانية، ج ١.

^(٢) راجع : مقلومة لمن مخلدون : ١٢ - ٣٥، وقد تناولت هذا الموضع يافاضة في بحث بعنوان "ابن مخلدون ناقد التاريخ والأدب". راجع كتابي منهج النقد التاريخي - المحقق - ط الثاني، الثالثة، الرابعة.

ومن اللافت للنظر أن منحى طه حسين في دراسة هذه القضية يتفق كثراً ومنحى ابن خلدون في النقد التاريخي الذي أشرنا إليه آنفنا، إذ يتمثل كذلك في جانبين، أحدهما سلبياً، والآخر إيجابياً.

أما الجانب السلبي، فيصرره شكه في صحة الشعر الجاهلي وتعليق ذلك على النحو الذي رأينا.

أما الجانب الإيجابي، فيبدو واضحاً من إشاراته إلى مقاييس النقد الداخلي للنص، التي عن طريقها يمكن معرفة صريح الشعر من زائفه.

وقد عرض في هذا الصدد بعض مقاييس القدماء، مثل غرابة اللفظ، أو بدأرة المعنى.

ورأى أن آيا من هذين المقاييس لا يكفي وحده لأداء هذه الوظيفة الفنية ومن ثم، فقد استحسن في هذا المجال المزج بين هذين المقاييس.

ومن هذا المزج يتتج مقاييس مركب من كل منهما.

ثم أضاف إلى ذلك مقاييساً آخر، أطلق عليه الخصائص الفنية « وهذه الخصائص الفنية يمكن أن تلتمس عند شاعر واحد، عند زهير مثلاً، ويمكن أن تلتمس عن طائفة من الشعراء»^(٦٧).

وقد دفعه هذا إلى تقسيم شعاء العصر الجاهلي إلى مدارس شعرية، لكل مدرسة خصائصها الفنية التي تختص بها وتعرف عن طريقها^(٦٨).

ويمكن أن نضيف إلى هذا الجانب الإيجابي ما كتبه طه حسين بعد ذلك بستونات عن بعض شعاء العصر الجاهلي في كتابه حديث الأربعة^(٦٩)، وتحليله قصائد من شعر هولاء الشعراء تخليلًا أدبيًا رائعاً، يكشف عن رهافة في المس الفنى، وسمو في الذوق ولإعجاب شديد بهذا الشعر.

ومن هنا يعد كتاب حديث الأربعة شاهدًا على إيمان طه حسين بوجود الشعر الجاهلي، وتراجعاً عن كثير من الآراء التي أثارها في كتاييه في الشعر الجاهلي وفي الأدب الجاهلي.

^(٦٧) في الأدب الجاهلي : ٢١٦.

^(٦٨) المرجع السابق : ٢١٨.

^(٦٩) راجع الجزء الأول من حديث الأربعة (كتب القسم الخاص بشعراء العصر الجاهلي ١٩٣٥م).

الفصل الرابع

ابن قتيبة ونقد الشعر

٢١٣ هـ - ٢٧٦ هـ

بعد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الديبورى، من كبار علماء النقد الأدبي الموسعين في القرن الثالث الهجرى الذين استرعيوا ثقافة عصرهم، براندتها العربى والأجنبى استيعاباً تاماً.

ويتمثل الرائد العربى في الثقافة الإسلامية بألوانها المختلفة والثقافة الغربية والأدبية وبعض المعارف التاريخية والاجتماعية. كما يتمثل الرائد الأجنبى، في الثقافة اليونانية والفارسية، والمنطق الأرسطى، وكتب الفلك والطب وبعض آداب الفرس والمندى التي ترجمت إلى العربية^(١).

ويبدو من السيرة الذاتية لهذا الناقد^(٢)، أنه عمل فترة طويلة فاضياً في دينور، التي ينتمي إليها، ولا شك أن هذه الإقامة الطويلة في هذه البيئة الفارسية مكنته من اتقان اللغة الفارسية، والاطلاع على آداب هذه اللغة في مصادرها الأساسية.

وتعود مؤلفاته الغزيرة، التي تناولت كثيراً من فروع الثقافة العربية والإسلامية وقضايا عصره ومجتمعه^(٣)، إحدى ثمار هذه الثقافة المتعددة. كما كان لها كبير الأثر في اتجاهه النقدى، نحو التنظير وصياغة القضايا النقدية، وتأصيلها.

ونخلل مقدمة كتابه الشعر والشعراء يكتير من هذه القضايا النقدية، التي تشكل في جموعها أصول نظرية نقد الشعر عند العرب. وقد يصلح بعضها للتطبيق على أشعار الأمم الأخرى.

^(١) أحمد أمين، ضحى الإسلام : ١ / ٢٢٧ - ٢٢٨، وكلام عن ابن مولانى، لنيارات الأجنبية في الشعر العربي : ١١٢ - ١٣٧ (حركة الترجمة).

^(٢) ابن النديم، الفهرست، ط التجارة : ١١٥ - ١١٦، الخطيب البغدادى، تاريخ بغداد، ج ١٠، مقدمة تحقيق كتاب الشعر والشعراء : ٤٨ - ٥٣.

^(٣) بلغ عدد هذه المؤلفات طبقات لم يحاج في الفهرست لابن النديم ثلاثة وتلائى كتاباً.

وقد استهل ناقتنا دراسته هذه القضايا، بقضية القدماء والحدثين التي بدأت طلائعها تظهر في نهايات القرن الأول المحرى، وب بدايات القرن الثاني، إثر ظهور الاتجاهين متباينين في الشعر العربي، اتجاه يحافظ على الأصول الفنية لهذا الشعر، واتجاه يحاول التحرر من هذه الأصول، والتجديد في الموضوع والشكل.
ويطلق النقاد على أصحاب الاتجاه الأول اسم القدماء، ويطلقون على أصحاب الاتجاه الثاني اسم الحدثين.

وكان روأة الشعر واللغة من الجيل الأول، كأبي عمرو بن العلاء وخلف الأخر، وحماد الراري، يتصيرون للشعر القديم والجاهلي بشرع خاص، ويتحذرن مادة لرواياتهم، ويرفضون على العكس من هذا الاستشهاد بالشعر الحديث، الذي لم يخل حظوظه عندهم.

وقد امتد التعصب للقديم حتى الجيل الثاني من الروأة كالأصمعي وأبي عبيدة، وأبن الأعرابي، ولكن قديم هؤلاء كان مختلفاً زميّناً عن قديم الجيل الأول من الروأة، فقد اتسع مفهومه، وأصبح لا يقتصر على الشعر الجاهلي وحسب بل الشعر الإسلامي كذلك، حتى سنة حمدين وماة للهجرة^(٤) وهي فترة الاحتجاج اللغري.

وقد كان للعنصر الزمني أثر كبير عند هؤلاء النقاد في تقييم الشعر ونقدّه، حتى لقد شاع فيهم القول بأن الشعر كلما بعد عهده، كان أحظى بالقبول من الشعر الذي قرب عهده.

وعلى هذا كانوا يرفضون الشعر الحديث، لا شيء إلا أنه حديث حتى وإن بلغ مرتبة عالية من النضج الفني.

وقد نلتمس هؤلاء النقاد عذرًا، لأن هذه القضية ظهرت في فترة جمعتراث اللغري والأدبي عند العرب.

^(٤) تناولت هذه الموضوع بإفاضة في كتابي المخصصة بين القدماء والحدثين. راجع الفصل الأول من الباب الأول "التعصب للقديم".

وكانَتْ هذِهِ الْفَرَةُ تَسْمِي عَصْرَ الْاحْتِجاجِ الْغَرْبِيِّ، وَلَكِنَّ الْمُفْتَتَ لِلنَّظَرِ، أَنَّ التَّعْصِبَ لِلْقَدِيمِ وَرَفْضَ الْمُحَدِّثِ، اسْتَمَرَ بَعْدَ عَصْرِ الْاحْتِجاجِ الْغَرْبِيِّ وَانْقِراصِ الرَّوَاةِ. وَمِنْ ثُمَّ، يَصْبِحُ هَذَا التَّعْصِبُ أَمْرًا لَا مِيرَ لَهُ، أَوْ بِحَاجَةٍ كَمَا يَقُولُ أَحَدُ نَقَادِنَا الْقَدِيمَاءِ^(١).

وَلَذَا لَا نَحْبَبُ أَنْ يَظْهُرَ فِي الْقَرْنِ الْثَالِثِ نَقَادُ مُوْضُرِعِيُّونَ يَقْفُرُونَ مِنَ الشِّعْرِ الْمُحَدِّثِ مُوقِفًا يَتَسَمُّ بِالْعَدْلِ وَالْإِنْصَافِ إِذْ دُعُوا إِلَى قَبْوِ الْجَيْدِ مِنْ هَذَا الشِّعْرِ، وَكَانَ عَلَى رَأْسِ هَوَالِ الْجَاحِظِ، وَالْمِيرَدِ، وَابْنِ الْمَعْتَزِ، ثُمَّ نَاقَدَنَا أَبْنَى قَبَيَّةَ^(٢) الْدِينَرِيِّ، الَّذِي عَيْرَ عَنْ مَوْقِفِهِ مِنْ هَذَا الْمَوْضِعِ فِي شَكْلِ قَضِيَّةٍ تَقْرُمُ عَلَى الْعَلَةِ وَالْمَعْلُولِ، وَتَرْتَكِزُ عَلَى دَعَائِمَ فَتْيَةِ أَصْبِلَةِ.

وَاسْتَهَلَّ دِرَاستِهِ هَذِهِ الْفَضِيَّةِ، بِالْمَحْجُومِ عَلَى النَّقَادِ الْمُتَعَصِّبِينَ لِلْقَدِيمِ الَّذِينَ يَتَخَلَّوْنَ مِنَ الْمَقِيَّاسِ الزَّمِنِيِّ أَسَاسًا لِقَبْوِ الشِّعْرِ أَوْ رَفْضِهِ وَرَوْصَفِهِ بِالْمُقْلِدِيِّينَ، يَقُولُ «وَلَمْ أَسْلِكْ فِيمَا ذَكَرْتُهُ مِنْ شِعْرٍ كُلُّ شَاعِرٍ غَنِّتَارًا لَهُ، سَبِيلٌ مِنْ قَلْدَهُ، أَوْ اسْتَحْسَنَ بِاسْتَحْسَانٍ غَيْرِهِ». وَلَا نَظَرَتْ إِلَى الْمُتَقْدِمِ مِنْهُمْ بَعْنَ الْجَلَالَةِ لِتَقْدِيمِهِ، وَلَا إِلَى الشَّائِرِ مِنْهُمْ بَعْنَ الْاِحْتِقارِ لِتَأْخِيرِهِ، بَلْ نَظَرَتْ بَعْنَ الْعَدْلِ عَلَى الْفَرِيقَيْنِ وَأَعْطَيْتَ كُلَّا حَظَّهُ، وَفَرَّتْ عَلَيْهِ حَقَّهُ»^(٣).

وَيَقْدِمُ لَنَا تَعْلِيَّاً، مَقْنَعًا طَجَوْمَهُ عَلَى هَوَالِ الْمُقْلِدِيِّينَ وَذَلِكَ حِيثُ يَقُولُ «فَإِنِّي رَأَيْتُ مِنْ عُلَمَائِنَا مَنْ يَسْتَحِيدُ الشِّعْرَ السَّخِيفَ لِتَقْدِيمِ قَاتِلِهِ، وَيَضْعِفُهُ فِي مَتَحِيرِهِ وَيَرْذُلُ الشِّعْرَ الرَّصِينَ، وَلَا عِيبٌ لَهُ عِنْدَهُ، إِلَّا أَنَّهُ قَيْلٌ فِي زَمَانِهِ، وَأَنَّهُ رَأَى قَاتِلَهُ»^(٤).

وَمِنْ هَنَا يَكْشِفُ لَنَا عَنْ زَيْفِ الْمَقِيَّاسِ الزَّمِنِيِّ الَّذِي كَانَ يَعْتَمِدُ عَلَيْهِ هَوَالِ

^(١) أَبْنَ رَشِيق، الْمَعْلَةُ : ١ / ٩١.

^(٢) الْخَسْرَةُ بَيْنَ الْقَدِيمَاءِ وَالْمُحَدِّثِيَّنَ فِي الْنَّقَادِ الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ : ٢٥ - ٤٣.

^(٣) الشِّعْرُ وَالشِّعْرَاءُ : ١ / ٦٢.

^(٤) الْمَرْجُعُ لِلْسَّابِقِ : ١ / ٦٢، ٦٣.

النقد، وأدى تمسكهم بهذا المقياس إلى قبول الشعر الرديء، الذي تقدم قائله زمنياً.
ورفض الشعر الجيد، لأنه ورد عن شاعر محدث.

على أن الجودة الفنية هي رأيه، ليست مقصورة على زمن دون زمن،
ولا مختصة بعصر دون غيره، ففي كل عصر الجيد والرديء.

ويوضح هذا قوله «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون
زمن، ولا خص به قوماً دون قوم بل جعل ذلك مشروكاً مقصراً بين عباده في كل
دهر»^(١).

ثم ينظر إلى هذه القضية من زاوية أخرى، وهي أن القسم والحداثة مسألة
نبوية، تختلف من عصر إلى عصر، ومن جيل إلى جيل. فكل قديم كان في عصره
حديثاً، ثم أصبح في العصر الذي بليه قدماً، وكل حديث سيسير يوماً ما قدماً.
«فقد كان حرير والفرزدق والأخطل وأمشاطم يعدون محدثين، وكان
أبو عمرو بن العلاء يقول، لقد كثر هذا الحديث حتى لقد همت بروايته.
ثم صار هؤلاء قدماه عندنا يبعد العهد عنهم، وكذلك يكون من بعدهم
من بعدنا»^(٢).

وعلى هذا يرفض المقياس الزمني، ويوضع بدلاً منه مقياساً آخر، يقسم على
النظر في الأثر الشعري، نظرة فنية موضوعية، غير مرتيبة باسم الشاعر أو زمن
الشعر.

وأساس ذلك كله الجودة الفنية، فالشعر الذي تتحقق فيه الجودة الفنية
يقبل، والذي لا تتوافق فيه هذه الصفة يرفض.
«فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له - وأنثينا عليه، ولم يضعه
عندنا تأخر قائله، أو فاعله، ولا حداثة سنه. كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم،
أو الشريف، لم يدفعه عندنا شرف صاحبه، ولا تقدمه»^(٣).

^(١) المرجع السابق والصفحة.

^(٢) المرجع السابق : ٦٣.

لكن ما الذي يقصد ابن قتيبة بالجودة الفنية؟ يسلو أنه يقصد بذلك عنبرية اللفظ وطراوة المعنى ويحصل بذلك صحة الوزن، وحسن الروى، ونبيل المعنى، ونبيل قوله، وحسن التصوير^(١).

وهذه هي مقاييس المخاطفين في تقد الشعر، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعمود الشعر عندهم الذي يتمثل في «جزالة اللفظ واستقامته، وشرف المعنى وصحته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أحجزاء النظم والتآمها على تحمر لذيد الوزن، ومتاسبة المستعار للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اختصاصهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما»^(٢).

وواضح من هذا، أن ابن قتيبة، قرم الشعر الحديث. بمقاييس المخاطفين من السقاد، فكل ما وافق الجيد من الشعر القديم يقبل، وكل ما لم يوافقه يرفض. وبناء على هذا يمكننا القول بأن ابن قتيبة لم يقبل الشعر الحديث جملة، بل قبل بعضه ورفض بعضه.

وإن موقفه من هذا الشعر لم يتعد اتخاذ الجيد من القديم، أساساً لقبول هذا الشعر أو رفضه.

وثلثة قضايا أخرى تناولها ابن قتيبة في مقدمة هذا الكتاب لعل من أهمها، البنية الفنية للقصيدة الجاهلية. فقد لاحظ أن القصيدة العربية القدمة كانت تبدأ بيكان، الأطلال، والغزل التقليدي، ثم وصف الرحلة الذي يخلص الشاعر منه إلى الغرض الرئيسي.

وقد علل تضمن القصيدة هذه العناصر الفنية تعليلاً نفسياً وبيئياً، ويتصفح هذا من قوله «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصود القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار، فيكان وشكا، وعاظب الريع، واسترقف الرفيق، ليجعل ذلك سبيلاً،

^(١) المرجع السابق والصفحة.

^(٢) المرجع السابق : ١ / ٧٣ - ٧٤.

^(٣) المحرجاني، الوساطة : ٣٤ - ٣٣، ومقدمة كتاب حمامة أبي تمام، شرح للرزوقى : ١ / ٩.

لذكر أهلها الفلاعنين عنها إذ كان نازله العمد، في المحلول والقطعن، على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقاهم من ماء إلى ماء، وانتحاعهم الكلأ وتبعهم مساقط الغيت، حيث كان؛ ثم وصل ذلك بالنسبة، فشكراً شدة الوجه، وألم الفراق وفروط الصباية والشرق، ليميل نهر القلوب، ويصرف إليه الوجه... لأن التشبيب قريب من التغوص لاوط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العياد من محنة الغزل وإلف الناس...، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقول فرحة في شعره، وشكراً النصب والشهر، وسرى الليل وحر المحير، وانضوء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأمل وقرر عنده ما ناله من المكاره في السير، بدأ في المديح بعثه على المكافأة، وهره للمساح، وفضله على الأشباء وصغر في قدره الجزييل»^(١).

ويكشف هذا النص عن حقيقة أدبية هامة، وهي أن استهلال القصيدة بالغزل، أو بكاء الأطلال كان يباعث عليه، رغبة الشاعر في جذب انتباه السامعين نهره، وإثارة مشاعرهم.

وذلك بالضرب على وتر حساس، يمس شغاف قلوبهم، فالحديث عن الجنس الآخر، شيء محظى إلى تغوص الرجال.

يضاف إلى ذلك، أن حياة العربي رحلة متصلة، فهو لا يستقر في مكان إلا حيث يوجد العشب والماء لأنهما عصيا الحياة في الصحراء، وبدونهما يهلك المرء كل كائن حتى يعيش في هذه البيئة المرحشة.

ومن ثم، فإذا حف العشب، أو نضبت المياه، رحل العربي عن موطنه بالحاجة عن موطن جديد غني بالماء والعشب.

ولأن هذا الأمر ينكر باستمرار، فقد يلور العربي حورته في الصحراء، ثم يجد نفسه يوماً ما، في المكان الذي كان يت不住ه سكناً له، وقد تقادم عهده، وأصبح أطلالاً بالية.

^(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ / ٧٤ - ٧٥.

ومن هنا يدفعه الحنين إلى الماضي، فيدرف الدموع، ويذكر ماضيه العزيز.
ويفهم من فحوى النص السابق أن حديث ابن قتيبة عن موضوعات
القصيدة على النحو الذي رأينا، لا ينطبق إلا على قصيدة المدح.
وما يدل على صحة ذلك أن المرثية الجاهلية، لم تلتزم هذا البناء الفنى،
وكانت تستهل بالرثاء، ولا تخرج عنه إلى موضوعات أخرى.
ومصداقاً لهذا قول الخنساء في رثاء أخيها صخر :

عيناي جودا ولا تجحدا الا تبكيان لصخر الندى^(١٠).

ويظهر أن ابن سلام، حين أفرد شعراء المراثي عن بقية فحول الشعراء، وجعلهم طبقة واحدة، قد لاحظ غلبة الرثاء على هؤلاء الشعراء، وعدم خروجهم في المراثي عن موضوع الرثاء⁽¹⁷⁾، والتزامهم وحدة الموضوع في القصيدة الشعرية، لا تعدد الموضوعات.

يضاف إلى ذلك، أن بعض المعلقات^(١٧) وبعض قصائد من الأصمعيات، والفضيليات، لا تلتزم هذا البناء الذي التزاماً دقيناً^(١٨).

وهذا كله، يدعونا إلى القول بأن تعدد الموضوعات في القصيدة الجاهلية، وترتيب عناصرها، على التحول الذي رأينا لم يكن ظاهرة فنية عامة، في كل قصائد الشعر الجاهلي، بل كان ظاهرة غالبة على قصائد المديح، وما سار على نهجها من قصائد أخرى.

وقد ثار بعض الشعراء الخدثين فسی القرن الثاني المحری على هذا البناء الفنی، ودعوا إلى التحرر منه، كما قام بعضهم بتطوره بحيث يتلاءم والتطور المضماری والاجتماعی الذي طرأ على العرب بعد الإسلام^(١٩).

(١٢) راجع التفصيلة كاملة في ديوان المثناء.

⁽¹³⁾ راجع طبقات فحول الشعراء لابن سالم "اصحاح المرانى": ج ١.

^(١٤) مثل معلقة عمرو بن كلثوم.

^(١٤) راهيم كتابها من قضايا الشعر والشعر في الشهد العربي القديم، ط دار المعرفة الجامعية : ٥٠ - ٥١.

وبالرغم من هذا كله، فإن ابن قتيبة الناقد المعرض على الذي دافع عن الشعر الحديث لم يكن يقبل أى تجديد يمس الأصول العامة لهذا البناء الفني. ويوضح هذا قوله : «وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن ملهم المتقدمين في هذه الأقسام، فيف على منزل عامر، أو يكى عند مشيد البيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزد الدائر والرسم العائلي، أو يرحل على حمار أو بغل، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير»^(٢٠).

و واضح من هذا النص أن ابن قتيبة يحظر على الشعراء المحدثين الخروج على الأطر الفنية لهذا البناء.

ويبدو أنه يقصد بذلك أبي نواس ومن سار على نهجه الذين كثروا فوفهم على القصور والخانات بدلاً من أطلال الصحراء، وأعلنوا ذلك في شعرهم، ويوضح هذا قوله أبي نواس مثلاً :

غاج الشقى على رسم يساته وعجبت أسأل عن حارة البلد^(٢١).
والواقع أن أبي نواس على صواب في هذه، لأن يصف أطلال عصره ومجتمعه الحضري، لا أطلال العصر الجاهلي وبيته البدوية، وهذا في رأي هو الصدق الفني بعينه.

ومن القضايا التي تناولها ابن قتيبة في مقدمة هذا الكتاب علامة على القضيتين السابقتين، تقويم الشعر فنياً من حيث اللفظ والمعنى.

وقد اتكاً في هذا التقويم على تقسيم الشعر قسمة عقلية منطقية، إلى أربعة أضرب :

ضرب حسن لفظه وجاد معناه، مثل قول أوس بن حجر :

^(٢٠) راجع الفصل الخاص بالبناء الفني للمدححة عند أبي نواس، وراجع كذلك الفصل الخاص بالبناء الفني للقصيدة في كتابي "المتصورة بين التقديم والحدثين في النقد العربي القديم".

^(٢١) الشعر والشعراء : ١ / ٧٦.

^(٢٢) راجع ديوان أبي نواس، ط دار صادر بيروت : ١٨٩.

إن الذي تخلص قد وقعا

أيتها النفس أجلسي جزعا

وقول أبي ذرية المنهل :

وإذا ترد إلى الليل تنفع

والنفس راغبة إذا رغبتها

وقول حميد بن ثور :

أرى بصرى قد راينى بعد صحة

وحسبك داء أن تصح وسلاما^(٢٢)

وضرب حسن لفظه ولم يجد معناه، ويمثل ابن قبية لذلك بعض الشواهد

الشعرية مثل قول عقبة بن كعب بن زهير :

ومسح بالأركان من هو ماسح

ولما قضينا من منى كل حاجة

ولا ينظر الغادي الذي هو راجع

وشدت على حدب المهاري رحالنا

وسائل باعناق المطى الأباطح.

اخذنا بأطراف الأحاديث بيتا

وقول حرير :

يا أخت ناجية السلام عليكم قبل الرحيل وقبل لوم العزل

لو كنت أعلم أن آخر عهدمكم يوم الرحيل فعلت ما لم فعل^(٢٣)

وضرب حاد معناه وقصرت الفاظه :

مثل قول لييد :

ما عاتب المرأة الكريمة كنفسه والمرء يصلحه المجلس الصالح

وقول الفرزدق :

والشيب ينهض في الشباب كانه ليل يصبح بجانبيه نهار^(٤)

وضرب تاجر لفظه وتاجر معناه، كقول الأعشى :

وفروها كألا حسى غداه دائم المطل

^(٢٢) الشعر والشعراء : ١ / ٦٥.

^(٢٣) المرجع السابق : ١ / ٦٧.

^(٤) المرجع السابق : ١ / ٦٨.

كما شيب براحها ره من عسل التحل

وقول المخليل بن أحمد :

فطر بذاك أوقع	إن الخليط تصدع
لولا جوار حسان	حور المدامع أربع
أم البنين وأسما	ء والرباب ويزع
لقلت للراحل أرجل	إذا بذالك أودع

ويعجبني تعليق ابن قتيبة على هذه الأبيات، الذي يقول فيه :

«وهذا الشعر بين التكلف ردىء الصنعة، وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شيء حاد عن سماح وسهولة ولو لم يكن في هذا الشعر إلا يم البنين ويزع لكافاه»^(٢٥).

والواقع أن ابن قتيبة على صواب حين أحسن أن شعر الشعراة مختلف عن شعر العلماء، وذلك لأن العالم تغلب عليه نزعة الفهم والتعليق، لذا يندو شعره وكأنه صادر عن العقل لا عن الرجدان.

والشعر ليس لغة عقلية، بل لغة وحدانية، والشاعر الصادق هو الذي يحسن التعبير بما يحس ويشعر خلال وجوداته، فتأتي صياغته الشعرية معيرة بصدق عن عرواطفه وانفعالاته في لغة إيمائية.

أما عن استهجان ناقدنا، لكلمتى أم البنين، ويزع فهذا إن دل على شيء، فلما يدل على رفاهة حسه وحسن ذوقه.

ومهما يكن من أمر، فيبدو أن ابن قتيبة متأثر في هذا التقسيم الرباعي لأضريب الشعر، بالنطق الأرسطي الذي كان جزءاً من ثقافته كما أشرنا.

كما أنه متأثر كذلك بقضية اللفظ والمعنى، التي نشأت عن قضية الإعجاز القرآني.

^(٢٥) المرجع السابق : ٧٠.

فمن المعروف أن العلماء المسلمين اختلفوا حول سر الإعجاز القرآني، فرد بعضهم ذلك إلى اللفظ، ورده آخرون إلى المعنى، بينما رأى فريق ثالث أن سر ذلك يرجع إلى الصياغة التعبيرية للقرآن الكريم، التي يتحد فيها النسق بالمعنى اتحاداً قرئياً^(٢٣).

وانتقلت القضية من الإعجاز القرآني، إلى الإعجاز الأدبي أو اللغوي^(٢٤). وعلى آية حال، فواضح أن تقويم ابن تيمية للشعر، وتقسيمه إيهامه إلى أربعة أضرب الخصر في إطار اللفظ والمعنى.

وهنا يثار سؤال : ما منهوم اللفظ عنده ٩٤ وما منهوم المعنى ٩٩
يلو أنه يقصد باللفظ الصياغة التعبيرية، وما تتضمنه من كلامات وصور
وموسيقى، ويقصد بالمعنى مضمون الصياغة التعبيرية^(٢٥).
وتكون جودة اللفظ عنده في عذوبته وجزالة التعبير، أما جودة المعنى،
فتكون في تضمنه بعض الحكم والمعانى الخلقية النبيلة.
ويتبين هذا من الشواهد الشعرية التي استشهد به على كل ضرب من
الأضرب الأربع على حدة.

فالتأمل في شواهد الضرب الأول مثلاً، التي وصفها بجودة اللفظ، وجودة
المعنى، يلاحظ أن جودة اللفظ تمثلت في العذوبة والجزالة.
أما جودة المعنى، فقد تمثلت في الحكم والأمثال والمعانى الخلقية كما
أشرنا، هذا عن شواهد الضرب الأول. أما عن شواهد الضرب الثاني، فقد أعجبه
لقطها وحسب، وهي في رأيه لفظ بلا معنى.
ومع هذه، فقد استحوذت بعض شواهد هذا الضرب على إعجاب نقاد
آخرين^(٢٦).

(٢٣) راجع : البقلابي، مقدمة كتاب الإعجاز القرآني، ط دار المعرفة مصر.

(٢٤) راجع الفصل الخامس بتأميم عبد القاهر المترجاني في دراسة المعنى.

(٢٥) لشعر والشعراء : ١ / ٧٢ - ٧٣.

وإذا سلمنا جدلاً بصحبة ما يقال عن خلو هذه الآيات من المعنى فإنها مع
هذا تبدو جميلة من الناحية الفنية.

ويرجع سر هذا الجمال الفني، إلى براعة الشاعر في تصوير إحساسه
بالسعادة عقب انتهاءه من أداء فريضة الحج، وشهادة الرجال مع بعض رفاقه للعودـة
إلى أرض الوطن، ونظرـاً لطول الطريق ووعورته، فقد أخذ ورفاقه يتحاذبون أطرافـ
الأحاديث والتراثـ، وقد شغلـهم هذا عن الإعياء الذي أصابـ المطـى، وهذا الماء
الـذـى يـسـكـبـ فـرقـ أـعـنـاقـهـ، وـكـانـهـ سـيـلـ مـنـ سـيـولـ الـأـبـاطـعـ.

أما عن شواهد الضرب الثالث، الذي وصفـها ابن قـيـمةـ بـجـمـودـ الـمـعـنـىـ،
وـقـصـرـ الـلـفـظـ، فـتـعـلـيلـ ذـلـكـ فـيـ رـأـيـ يـتـلـعـصـ فـيـ أـنـ الشـاهـدـ الـأـوـلـ يـتـضـمـنـ حـكـمـةـ،
لـكـنـهـ صـيـغـتـ فـيـ لـغـةـ تـقـرـيرـيـةـ خـلـوـ مـاـ يـمـتـعـ الـمـحـسـ، وـيـثـرـ الـرـجـدانـ.

أما الشـاهـدـ الثـانـيـ، فـيـسـلـوـ أـنـ عـدـمـ إـعـجـابـ نـاقـدـناـ بـلـفـظـهـ يـرجـعـ إـلـىـ أـنـ
الـشـاعـرـ خـرـجـ فـيـ الـاسـتـعـارـةـ عـلـىـ عـمـدـ الـشـعـرـ، فـجـعـلـ الـلـلـيـلـ يـنـهـضـ، وـالـنـهـارـ يـصـبـحـ،
عـلـىـ أـنـ هـذـهـ الـاسـتـعـارـةـ تـعـدـ فـيـ رـأـيـ مـنـ أـبـدـعـ الـاسـتـعـارـاتـ وـأـجـلـهـاـ، لـأـنـ الشـاعـرـ
شـخـصـ الـلـيـلـ، وـشـخـصـ الـنـهـارـ، وـجـعـلـ كـلـاـ مـنـهـمـاـ كـانـاـ حـيـاـ، يـحـسـ وـيـشـعـ،
وـيـنـهـضـ، وـيـسـجـدـ بـصـورـتـ عـالـ.

أما شـواـهـدـ الضـربـ الـرـابـعـ، فـلـمـ يـتـضـمـنـ مـعـنـىـ خـلـقـيـاـ نـيـلـاـ، وـصـيـغـتـ فـيـ لـغـةـ
تـقـرـيرـيـةـ، تـقـتـرـ إـلـىـ الـمـضـمـونـ الـجـيدـ، لـذـاـ وـصـفـ الـفـاظـهـاـ وـمـعـانـيـهـاـ بـالـتـابـعـ.

ومـهـمـاـ يـكـنـ مـنـ أـمـرـ، فـمـنـ مـنـحـىـ ابنـ قـيـمةـ، فـيـ تـقـسـيمـ الـشـعـرـ إـلـىـ أـضـربـ
عـلـىـ النـحـرـ الـذـيـ رـأـيـاـ، كـانـ مـوـضـعـ تـقـدـ بعضـ نـقـادـنـاـ الـمـعاـصـرـينـ (٣٠).

وـالـوـاقـعـ أـنـ مـنـ يـعـنـ فـيـ النـظـرـ إـلـىـ مـنـحـىـ ابنـ قـيـمةـ فـيـ تـقـسـيمـ الـشـعـرـ إـلـىـ
أـضـربـ، وـالـشـواـهـدـ الـتـيـ اـخـتـارـهـاـ لـكـلـ ضـربـ، تـضـعـ لـهـ حـقـيـقـةـ هـامـةـ، وـهـىـ أـنـ هـذـاـ
الـمـنـحـىـ يـكـشـفـ عـنـ دـقـةـ مـنـهـجـيـةـ، وـغـزـارـةـ فـيـ التـقـافـةـ، وـحـسـنـ تـدـوـقـ لـلـنـصـ الـأـدـبـيـ.

(٣٠) مـثـلـ عـبدـ الـقـاهرـ الـمـرجـانـيـ، رـاجـعـ: دـلـالـلـ الـأـعـجـازـ، شـقـيقـ شـاـكـرـ: ٧٥ - ٧٦.

(٣١) رـاجـعـ فـيـ ذـلـكـ رـأـيـ مـنـدـورـ فـيـ الـنـقـدـ الـمـنـهـجـيـ: ٣٢ - ٣٣.

وبناء على هذه يمكننا القول بأن ابن قتيبة جمع في هذا بين العقل واللوع.

من القضايا التي حظيت باهتمام ابن قتيبة قضية الطبع والتكلف.

وقد تناول ابن قتيبة هذه القضية في مقدمة هذا الكتاب، ولكنه خلط في فهمه للتتكلف بين هذا المصطلح، وبين التحرير الفني، فالتتكلف يعني عند تقديره وتحريده فنياً، ويظهر أن هذا لم يكن رأيه وحده، بل رأى بعض النقاد السابقين عليه، ويوضح هذا قوله «والتكلف هو الذي قوم شعره بالتشاف، وتقنه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والخطيب، وكان الأصمعي يقول: زهير والخطيب وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نصره ولم ينهاوا فيه منصب المطبوعين»^(٣١).

والواقع أن تحرير الشاعر لشعره، ليس له علاقة بالتتكلف. فكل فن في حاجة إلى نوع من التقديم والتحديد الفني حتى يصبح فناً جيداً.

وإذا خلا الفن، والشعر بالذات من هذه الناحية فسيفقد كثيراً من خصائصه الفنية، وهذا يفسر لنا سر تسمية بعض النقاد القدماء لفن الشعر باسم صنعة الشعر، ووصفهم الشاعر الحميد بأنه صانع ماهر، مع إدراكهم حقيقة هامة، وهي اختلاف حظوظ كل شاعر من الصنعة، وتفاوت الشعراء في ذلك تفاوتاً واضحاً^(٣٢).

وعلى أية حال، فإن تناول ابن قتيبة لمفهوم هذا المصطلح النقدي لم يقف عند هذا الحد، بل تجاوز ذلك إلى تحديد مظاهره وسماته.

ويبدو هنا واضحاً من قوله عددًا مظاهر التتكلف في «طول التفكير، وشدة العناء، ورشح الجبين وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعنى حاجة إليه، وزيادة ما بالمعنى غنى عنه»^(٣٣).

^(٣١) الشعر والشعراء : ١ / ٧٨.

^(٣٢) ابن رشيق، المسدة : ١ / ١٤٩.

^(٣٣) الشعر والشعراء : ١ / ٩٠.

وقوله كذلك محدداً سمات هذه الظاهرة الفنية، علارة على ما سبق «وتبيّن التكليف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقررتاً بغير حاره، ومضروراً إلى غير لفظه. ولذلك قال عمر بن يحيى لبعض الشعراء، أنا أشعر منك قال ويم ذاك ٩٩ فقال: أنا أقول البيت وأناه وأنت تقول البيت وابن عمه. وقال عبد الله بن سالم لروبة: مت يا أبي الجحاف إذا شئت فقال روبة، وكيف ذلك، قالت: رأيت ابنك عقبة ينشدني شعراً أعجبني. قال روبة: نعم ولكن ليس لشعره قرآن»^(٣٤).

ويستدل بهذا النص أحياناً على ظهور اتجاه في النقد العربي، يدعوه إلى الوحدة المعنوية أو للنطقية، التي تقوم على تماسك الأبيات، وتسلسل الأفكار والمعانى، ووحدة النغمة الموسيقية، مع تعدد موضوعات القصيدة.

ومع أن ابن قتيبة يعتمد في مقاييسه النقدية على مقاييس المخالفين من النقاد، فإنه يبدو هنا أقرب في اتجاهه النبدي من الثوقي الحديث، الذي كان يدعو إلى الوحدة المعنوية في النص الشعري^(٣٥).

وعلى أية حال، فقد وضع لنا رأى ابن قتيبة فن ظاهرة التكليف وسماتها الفنية، أما عن رأيه في الظاهرة الأولى المقابلة للتکليف وهي ظاهرة الطبيع، فيبدو هنا من قوله موضحاً خصائص الشاعر الطبيع.

«والطبيع من الشعراء، من سمع بالشعر، واقتصر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاخته قافية، وتبينت على شعره رونق الطبيع، ووشى الغزيرة، وإذا امتحن لم يتلهم، ولم يتزحر»^(٣٦).

وعلى هذا، فالشاعر الطبيع هو الشاعر الموهوب الذي يصدر في شعره عن عاطفة صادقة، وانفعال صادق.

لكن ليس كل الشعراء في رأى ناقدنا متسارون في الطبيع، وإنما مختلف

^(٣٤) المرجع السابق: ١ / ٨٨.

^(٣٥) راجع الفصل الخامس بالوحدة المعنوية في القصيدة الشعرية.

^(٣٦) الشعر والشعراء: ١ / ٩٠.

حظر ظهم من ذلك، فمنهم من يجيد المحاجة، ولا يجيد المديح، ومنهم من يدعى في الرثاء ولا يحسن الحديث عن الغزل.

ومصداقاً لهذا قوله «والشعراء في الطبع مختلفون، فمنهم من يسهل عليه المديح، ويصعب عليه المحاجة، ومنهم من يتيسر له المراثي، ويتعذر عليه الغزل».

وقيل للعجاج إنك لا تحسن المحاجة؟ فقال : إن لنا أحلاً ما نعنينا من أن نظلم، وأحسناً ما نعنينا من أن نظلم وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم»^(٣٧).

ولكن عدم إجاده المحاجة لا يرجع إلى هذا الترير الخلقى، لأن المحاجة بناء، وللدح بناء، ولكن اللدح بناء إيجابى، أما المحاجة فيعد بناءً سلبياً فالمحاجة حين يسلب المهاجر القيم الخلقية النبيلة، يكشف له في الحقيقة عن أهمية هذه القيم، ويدعوه بطريق غير مباشر إلى التحلّى بها.

يضاف إلى ذلك، أن المحاجة صنعة فنية تقوم على تصوير الجوانب السلبية في شخصية المهاجر، وتجسيدها، وتفاوت الشعراء في اتقان هذه الصنعة، تبعاً لتفاوت حظر ظهم من الطبع، والإبداع الفنى.

وقد يدفعنا هذا إلى الحديث عن موضوع يتعلق بالإبداع الفنى وحظى باهتمام ناقدنا، وهو براعت الشعر، أو العوامل التي تدفع الشاعر إلى الإبداع الفنى. وهذه العوامل كما سترى، منها ما هو داخلى، ومنها ما هو خارجى. ويلاحظ أن ابن قتيبة في تناوله لهذا الموضوع، لم يفرق بين الدافع الداخلى الذى يسمى حدِيَّاً بالعاطفة، والدافع الخارجى الذى يطلق عليه اسم الانفعال.

ورأى أن الشعر قد ينشأ عن انفعالٍ ما أو عاطفة ما، ومصداقاً لهذا قوله «للشعر حواض تحت البطيء»، وتبعث المتتكلف، منها الطمع، منها الشوق، منها الشراب، منها الطرف، منها الغضب»^(٣٨).

وقد جمع بعض النقاد هذه المواقف في اتفاعلين وهما الغضب والطرف،

^(٣٧) المرجع السابق : ٩٣ - ٩٤.

^(٣٨) المرجع السابق : ٧٨.

وعاطفين، وهما الرغبة والرهبة.
والواقع أن الغرض الشعري لا ينشأ عن انفعال وحسب أو عاطفة
وحسب، وإنما ينشأ الغرض الشعري من انفعال يترافق بعاطفة ما^(٣٩).

ولذا لم يكن ابن قتيبة على صواب في هذه التاحية، وعلى الرغم من هذا، فقد أصاب كيد الحقيقة، حين أدرك أن «الحافظ المادي» قد يحرك عاطفة الشاعر، ويلهب انفعاله فيدفعه هذا إلى قول الشعر، والإبداع في ذلك، ومصداقاً لهذا قول أحمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الخزري «مدائحك محمد بن منصور بن زياد يعني كاتب البرامكة». أشعر من مراثيك فيه وأحورد ٤٤ قال كما يرمي نعمل على الرحاء، ونخن اليوم، نعمل على الرفقاء، وبينهما يون بعيد»^(٤٠). وينطبق هذا على موقف الكمي، في مدحه لبني أمية، ولبني أبي طالب.

على الرغم من أنه كان شيئاً، ويتعاطف مع آل البيت، فإن مدائحه في الأمورين، كانت أحورد من مدائحه في الطالبين. ويعمل ابن قتيبة ذلك بقوله «ولا أرى علة ذلك إلا قترة أسباب الطمع، وإياشر النفس لعاجل الدنيا، على آجل الآخرة»^(٤١). وهذا كله يرجع إلى الحافظ المادي كما أشرنا.

وقد فطن ابن قتيبة إلى أن الإبداع الفني لا يحدث في أي وقت، فقد تأسى على الشاعر الحيد أيام، لا يستطيع أن يقول فيها بيت شعر، ومصداقاً لهذا قول الفرزدق «أنا أشعر تميم عند تميم وربما أنت على ساعة، وزرع ضرس أسهل على من قول بيت شعر»^(٤٢).

لذا يرى أن للإبداع الشعري أوقاتاً معينة «منها صدر النهار قبل الغذاء»

(٣٩) راجع الفصل الخامس بالشكل الفني وال موضوع في كتابي من قضايا الشعر والنشر في النقد العربي القديم.

(٤٠) الشعر والشعراء : ٧٩.

(٤١) المرجع السابق : ٨١.

(٤٢) المرجع السابق والصفحة.

ومنها يوم شرب الدواء ومنها الخلرة في الحبس والسر»^(٤٣).

وقد يستعان على ذلك بالطوف في الربع الخالي، والأماكن المعثبة سهل كثير «كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال أطوف في الربع المغلبة، والرياض المعثبة فيسهل على أرصنـه، ويسرع إلى أحـسنه. ويقال أيضـاً: إنه لم يستدـع شاردـ الشعر بمثل الماء الجارـى، والشرف العـالى، والمـكان الخـضرـ الخـالى»^(٤٤).

وقد أنهى ابن قتيبة دراسته للقضايا التي تتصل بفقد الشعر، بقضية تتصل بموسيقى الشعر، وهي عيوب الشعر العروضية. وقد وقف مليـاً أمام هذه العـيوبـ، التي تؤثر على سلامة الرـوزنـ والـقـافـيةـ. مثلـ الإـقـراءـ الـذـيـ يـعـرـفـهـ بـأـنـهـ اـخـتـلـافـ إـعـرـابـ الـقـرـآنـ فـقـدـ تـكـونـ الـقـافـيـةـ الـتـيـ أـسـتـ عـلـيـهـ الـقـصـيـدةـ مـرـفـوعـةـ، وـيـأـتـ الـشـاعـرـ بـقـافـيـةـ مـضـمـوـنةـ أوـ بـحـرـورـةـ، أوـ الـعـكـسـ. وـكـانـ بـعـضـ الـنـحـولـ مـنـ شـعـراءـ الـجـاهـلـيـةـ يـقـعـونـ فـيـ هـذـاـ الـخـطـأـ مـثـلـ النـابـغـةـ الـذـيـانـيـ، وـيـؤـثـرـ عـنـهـ فـيـ ذـلـكـ قـوـلـهـ:

قالـتـ بـنـوـعـ خـالـوـ بـنـىـ أـسـدـ يـاـ بـسـوسـ لـلـجـهـلـ ضـرـارـ لـأـقـوـامـ

ثـمـ أـىـ بـيـبـيـتـ بـعـدـ ذـلـكـ مـرـفـعـاـ وـهـ قـوـلـهـ:

تـبـدـوـ كـوـاكـبـهـ وـالـشـمـسـ طـالـعـةـ لـاـ نـورـ نـورـ وـلـاـ ظـلـامـ إـظـلامـ

وـمـنـ هـذـهـ عـيـوبـ الـسـنـادـ وـهـ اـخـتـلـافـ أـرـدـافـ الـقـوـافـيـ وـالـإـيـطـاءـ، وـهـ

إـعـادـةـ الـقـافـيـةـ مـرـتـيـنـ^(٤٥).

وـالـرـاقـعـ أـنـ الرـوزـنـ وـالـقـافـيـةـ يـعـلـانـ العـنـصـرـ الـمـوـسـيقـىـ فـيـ الـفـنـ الـشـعـرـىـ، وـيـعـدـ

هـذـاـ عـنـصـرـ مـنـ أـهـمـ عـنـاصـرـ الـفـنـ الـشـعـرـىـ.

وـلـلـدـاـ فـلـانـ أـىـ إـخـلـالـ بـهـذـاـ عـنـصـرـ، سـيـؤـثـرـ تـأـثـيرـاـ فـعـالـاـ عـلـىـ لـيـقـاعـ الـشـعـرـ

وـمـوـسـيقـاهـ، وـقـدـ يـوـدـىـ هـذـاـ إـلـىـ زـلـزـلـهـ هـذـاـ عـنـصـرـ، وـإـحـدـاـتـ اـنـقـصـامـ شـخـصـيـةـ يـنـ

^(٤٣) المرجع السابق: ٨١

^(٤٤) المرجع السابق: ٧٩.

^(٤٥) المرجع السابق: ٩٥ - ٩٧.

منشد الشعر وسامعه^(٤١).

ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذه الظاهرة الموسيقية التي لم تكن موضع لاهتمام ابن قتيبة وحده، بل موضع اهتمام كثير من نقاد الشعر وعلماء العروض^(٤٢). وعلى أية حال، فقد وضح لنا أن ابن قتيبة قد أسمى شهد لا ينكر في نقد الشعر، وفي وضع اللبنات الأولى للنظرية النقدية عند العرب، وكان أحد المهددين لظهور الاتجاه التقطيري في النقد العربي.

وتعد دراسته في نقد الشعر التي عرضنا لها في هذا البحث بالقياس إلى مناهج النقد في عصره، أمراً جديراً بالانتباه.

كما أنها لا تقل أهمية عن بعض الدراسات النقدية في التراث العالمي، مثل دراسة هورتيوس، التي ضمنها كتابه نقد الشعر، الذي هو عبارة عن منظومة شعرية تثير بعض الأمثلة، التي تتعلق بالفن الشعري، بوجه عام^(٤٣).

وما يؤكد صحة ما نذهب إليه أن دراسة ابن قتيبة السالفة الذكر، لا تطبق على الشعر العربي وحده، وإنما تطبق كذلك على أي جنس من الشعر، فهي دراسة نقدية للفن الشعري بوجه عام.

وهذا يكسبها الصفة الإنسانية، ويضع صاحبها في مصاف نقادتراث الشعرى في الآداب العالمية.

^(٤١) وراجع الفصل الخامس بالرزن والشعر في هذا الكتاب.

^(٤٢) راجع : ابن سلام، حلقات فحول الشعراء، تحقيق شاكر، ط الثانية : ١ / ٦٧ - ٨١. والمزرياني، المروش : ١٨ - ٢٢.

^(٤٣) راجع مقدمة لويس حوش مترجم هذا الكتاب.

الفصل الخامس

الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية

بين القدماء والمعاصرين

تعد قصيدة الوحدة الفنية في العمل الأدبي بوجه عام من أهم قضايا النقد

الأدبي

ومرد هذا، إلى ارتباطها الوثيق ببنية النص وصياغته الفنية، التي تعد هذه الوحدة عنصراً هاماً من عناصرها؛ وبغض النظر عن نوع النص وحيثه الأدبي، فقد يكون قصيدة شعرية، أو قناعاً من الفنون التشكيلية، قدية كانت أم حديثة.

وهذا يفسر لنا سر اهتمام مفكرو مثل "أرسطو" بموضوع وحدة العمل الأدبي، الذي دعا إليه، وهو بقصد الحديث عن بعض الفنون الأدبية كالمسرحية والملحمة، ووضعه الأساس الفنية لكل فن منها.

ويتضح هنا من إشارته إلى أن وحدة العمل الأدبي في بعض الفنون الأدبية التي تقوم على الحاكاة، هي وحدة موضوعية تقوم على حاكاة فعل من الأفعال. وللذا «يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وأن تولف الأجزاء بحيث إذا نقل أو هر جزء الفرط عقد الكل وتزعزع لأن ما يمكن أن يضاف، أو لا يضاف دون نتيجة ملحوظة لا يكون جزءاً من الكل»^(١).

و واضح من هذا النص أن الوحدة التي يدعى إليها "أرسطو" تمثل في اتلاف أجزاء النص وتماسكها، تماسكاً قوياً كتماسك أعضاء الجسد الواحد؛ وما يترتب على ذلك من تسلسل للأفكار والمعانى.

وهذا النوع من الوحدة يطلق عليه بعض نقادنا المعاصرین اسم الوحدة المعنية أو المنطقية^(٢).

وهذه الوحدة المعنية قرية شبه بتلك الوحدة التي دعا إليها بعض نقادنا القدماء، الذين كانوا يمارسون كتابة بعض الفنون التشكيلية، وكانتوا يصدرون في دعوتهم هذه عن إدراك واضح لتدافع الشعر والثرثرة كغير من المخصصات الفنية، وإنضاج هذين الفنانين لمقاييس نقدية واحدة.

(١) أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى : ٢٦.

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي "الحديث": ١١، مصطفى بشير، دراسات في الشعر والمسرح : ٥ - ٦.

ويتضح هنا من قول بعضهم متحدثاً عن صفات الشاعر وشعره «ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكتباتهم. فإن للشعر فصولاً كفصل الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنون صلة طفيفة... بلا انتقال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به ومتزحماً معه»^(٣). ويبدو من فحوى هذه العبارة أن هذا الناقد، يحاول فرض بعض الخصائص الفنية للنشر على الشعر، ومن أبرزها الوحدة المعنوية، التي تعد إحدى سمات الفن التجريي، والتي تمثل كما يرى، في تسلسل الأفكار والمعانى، وتلاحم أجزاء النص وتماسكها.

وهذا التلاحم قد يكون كلياً، بين أجزاء النص كله، سواء كان نصاً ثريّاً، أم شعريّاً، أى «يجب أن تكون القصيدة كلها، كلمة واحدة في اشتباه أو لها باطنها، نسحاً وفصاحة، وجزالة الفاظ، ودقة معان»^(٤).

وتشبيه بهذا قول الحاتمي :

«مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض فمتنى انفصل واحد عن الآخر وبابته في صحة التركيب غادر الجسم ذا عامة تتبعون محاسنه وتعني معالله»^(٥).

وقد يكون هذا التلاحم جزئياً، أى بين البيت والبيت، وكانتوا يطلقون عليه اسم القراء، ويستدللون به على قوة طبع الشاعر وصدق عاطفته، ومصداقاً لهذا قول ابن قتيبة «وتبيان التكليف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقرئنا بغير حاره، ومضموماً إلى غير لفظه».

ولذا قال عمر بن جبل لبعض الشعراء، أنا أشعر منك قال : وهم ذلك ؟
فقال : لأنى أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمـه.

^(٣) ابن طباطبا المطري، عيار الشعر، الناشر منشأة المعارف : ٢٠.

^(٤) المرجع السابق : ١٤.

^(٥) المسرى، زهر الأدب : ١٦ / ٢.

وقال عبيد بن سالم لروبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت فقال رزبة
وكيف ذلك ٤٩

قال : رأيت ابنك عقبة يشد شعرًا له أعجبني ، قال رزبة : نعم ولكن ليس
لشعره قران .. أى لا يقارن البيت بشبهه ..^(٣)

والواقع أن الدعوة إلى الوحدة الجزرية، بين البيت والبيت على نحو ما رأينا
وكذا الدعوة إلى وحدة النص الشعري لم تصدر عن إجماع نقدي، من كل نقادنا
القدماء، وإنما تغير عن وجهة نظر بعضهم، أو طائفة منهم كانت تنظر في الشعر
نظرة جديدة، مفاجئة تماماً لنظرة المحافظين من النقاد آنذاك.

ويبدو هنا من فحوى قول الحاتمي، بعد أن عرض وجهة نظر هؤلاء النقاد
في الوحدة المعنية (وهذا منصب اختص به المحدثون ...)^(٤).

أما النون المحافظ، فقد كان يكتفى عن هذه الوحدة، لأنه كان يتمسها بين
شطري البيت الواحد، لا بين بعض أبيات القصيدة أو القصيدة كلها^(٥).

وعلى أية حال، فواضح مما سبق أن منحى أسلاقنا من النقاد العرب في
الوحدة المعنية، يشبه إلى حد بعيد، منحى أرسطر في ذلك.

وبالرغم من يقانتنا بتأثير البلاغة العربية في نشأتها بعد الإسلام بعض
المؤثرات الأجنبية، ومن بينها الفكر الأرسطي، فلا ينبغي أن تتجدد من هذا دليلاً على
تأثير هؤلاء النقاد بأرسطر من هذه الناحية، كما يزعم بعض النقاد العرب
المعاصرين^(٦).

وذلك لأن دعوة هؤلاء النقاد إلى تحقيق الوحدة المعنية في القصيدة
الشعرية لم تنشأ من فراغ، ولكنها ظهرت بعد أن أصبحت هذه الظاهرة الفنية سمة
غالبة على القصيدة الحديثة آنذاك.

^(٣) الشعر والشعراء : ١ / ٩٠.

^(٤) زهر الأداب : ٣ / ١٦.

^(٥) ابن رشيق، العسلة : ١ / ٢٦١.

^(٦) محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث : ٢١٢.

ومن المعروف، أن القصيدة الشعرية تطورت بعد الإسلام، وظهر أثر هذا التطور وأخصاً في بنيتها الفنية^(١٠). وذلك بفعل التطور الحضاري والاجتماعي، الذي طرأ على العرب بعد الإسلام، ونقلهم من البداية إلى الحاضرة وغير من طبائعهم، وعاداتهم وتقاليدتهم.

وللقارئ البرجاني في هذا قوله مشهورة، يصور فيها هذا التطور الحضاري والاجتماعي، وأثره في طباع العرب، ولغتهم، وأساليبهم التعبيرية، يقول فيها «فَلِمَا ضَرَبَ الْإِسْلَامَ بِهِرَانِهِ، وَاتَّسَعَ مَالِكُ الْأَرْبَابِ وَكَثُرَ الْمُخَاطِرُ، وَنَزَعَتِ الْبَرَادِيَّ إِلَى الْقُرَىِ، وَفَشَّا الْأَدَبُ وَالْتَّنَطُّرُ احْتَارَ النَّاسَ مِنَ الْكَلَامِ لِيَنْهُ وَأَسْهَلَهُ وَعَدَلُوا إِلَى كُلِّ شَيْءٍ ذَذِي أَسْعَاءِ كَثِيرٍ احْتَارُوا أَحْسَنَهَا سَعْيًا، وَأَلْطَفُهَا مِنَ الْقُلْبِ مَوْقِعًا... وَهَاجَرُوا إِلَى الْمَدِينَ فِي طَلَبِ التَّسْهِيلِ، حَتَّى تَسْمَحُوا بِيَعْضِ الْلَّهُنَّ، وَحَتَّى يَحْتَلُّهُمُ الرِّكَاكَةُ وَالْعَجَمَةُ وَأَعْانُهُمُ عَلَى ذَلِكَ لِيَنَّ الْحَضَارَةِ، وَسَهُولَةِ طَبَاعِ الْأَخْلَاقِ»^(١١). يضاف إلى ذلك، تأثير بعض الشعراء آنذاك بثقافة العصر وفكرة، وانعكاس هذا على صياغتهم الفنية، ولذا فالأقرب إلى الصواب القول، بتقارب وجهة نظر بعض نقادنا العرب القدماء، ووجهة نظر أرسطو في الوحدة العضوية.

ولو ضربنا صفحات عن هذه، وأمعنا في النظر إلى مفهوم الوحدة، التي دعا إليها بعض الرواد المحدثين من شعراءنا المحدثين، كمطران مثلاً، لأدركنا أنه لم يخرج كثيراً عن مفهوم هؤلاء النقاد العرب في ذلك، ومفهوم أرسطو أيضاً في هذه الوحدة العضوية.

ويبدو هنا بوضوح من قول هذا الشاعر المحدث خليل مطران في مقدمة ديوانه الشعري الذي صدر في مطلع هذا القرن «هذا الشعر ليس ناظمه بعده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح في

^(١٠) تناولت هذا الموضع برسالة في كتابي المتصورة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، ط. الثانية: ٢٢٥ - ٤٠٥.

^(١١) البرجاني، الوساطة: ١٨.

اللفظ الفصيح، ولا ينظر قاله إلى جمال البيت المفرد، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته، وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناصق معانيها»^(١٢).

ويكاد يتفق العقاد مع خليل مطران في مفهوم الوحدة العضوية الذي لا يتعارز كثيراً مفهوم أرسطو، وأسلافنا من النقاد، أى أنها وحدة معتبرة قوامها تلائم الأبيات وتسلسل الأفكار والمعانى، ولكن تغيير العقاد عن ذلك يعد أوضح من تغيير مطران وأكثر تفصيلاً.

ولكي تتضح الصورة علينا أن نعن في النظر إلى كلام العقاد في هذا الموضوع، يقول «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً، يكمل فيها تصور خاطر أو خواطر متحابسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن المروسيقي باتفاقه، بحيث إذا اختلف الرفع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها».

فالقصيدة الشعرية كالمجسم الحى، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أحجزته، ولا يعني عنه غيره في موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة»^(١٣).

وعلى هذا، يرى العقاد أن الوحدة العضوية في القصيدة قوامها تماست الأبيات وتلائمها، بحيث إذا غوت أحجزها، تغير المعنى، واحتلت بيتها الفنية. وتوافر الوحدة العضوية في القصيدة على هذا النحو شاهد على صدق الشاعر، وصدق مشاعره.

وعلى العكس من هذا فإن عدم توافرها في القصيدة بهذا الشكل الفني يعد شاهداً على تكلف الشاعر، وافتقار شعره إلى الصدق الفني.

يقول «إذا طلبت هذه الوحدة المعتبرة في الشعر فلم تجد لها فاعلاً أنه

^(١٢) مقدمة ديوان الخليل : ٨ - ٩.

^(١٣) الديوان، ط الشعب : ١ / ١٣٠.

الفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة، بل هو أمشاج الجثتين المخدج بعضها شبيه ببعض، أو كاجرام الخلايا الحية الدقيقة، لا يتميز لها عضو، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة»^(٤).

ويرى العقاد أن هذه الظاهرة تتمثل في شعر شوقي الذي يفتقر في رأيه إلى الوحدة العضوية.

ويشهد على هذا بقصيدته في رثاء مصطفى كامل التي تفتقر أبياتها إلى التلامس، فكل واحد منها مستقل في المعنى عن البيت الذي يليه. بحيث إننا لو قدمنا بيّنا على الآخر، لما يحدث أي تغير في المعنى.

وتؤكدًا لصحة هذا القول، أعاد العقاد ترتيب أبياتها على نحو مغاير لترتيب شوقي، مقدماً بعض الأبيات ومؤخرًا ببعضها، ولكن هذا لم يغير من المعنى ولم يختل وبقى على حاله.

ويجب أن نضع في الاعتبار أن أحمد شوقي ليس بداعاً في هذا النهج الفني وإنما هو مسبوق إلى ذلك.

فمن المعروف، أنه يحتل في نهجه الشعري، نهج الحافظين من شعراءنا القدماء، الذين كانوا يتلمسون الوحدة في شطري البيت، لا في القصيدة كلها. وكانتوا يتهمون الشاعر الذي لا يلتزم هذا النهج الشعري بالغروج على عمود الشعر العربي.

وعلى أية حال، قسواء أكان العقاد على صواب فياته له لشعر شوقي، لم كان شوقي على صواب في منهجه الفني، فالذى يهمنا هنا هو أن دعوة العقاد إلى تحقق الوحدة العضوية في القصيدة، اقتصرت على التلامس العضوى، وتسلسل الأنكار والمعانى.

وهذه الوحدة وإن كانت تشبه الوحدة المعتبرية، التى دعا إليها مطران، فإنها تختلف عنها في أمر هام أكدته العقاد غير مرة وهو أن الباعث عليها نفسى لا فكري.

^(٤) المرجع السابق : ١٣١ - ١٣٢ .

ومصداقاً لهذا قوله، مروضاً مفهوم هذه الوحدة المعنوية التي يدعى إليها «إننا لا نريد تعقيباً كعمقية الأقيمة المنطقية، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية وإنما نريد أن يشيع المخاطر في القصيدة، ولا ينفرد كل بيت بمخاطر، فتكون كما أسلفنا أشبه بالأشلاء المعلقة منها بالأعضاء المنسقة»^(١٠).

ويبدو من فحوى هذه العبارة أن الباعث على الوحدة العضورية في القصيدة شعور نفسي يقف وراء تسلسل الأفكار والمعنى وتلامس الآيات. ومع أن العقاد قد أصاب كبد الحقيقة حين أشار إلى هذا المغزى النفسي للوحدة العضورية، فإنه لم يوضح لنا كنه هذا المغزى النفسي. كما أنه لم يقدم لنا أمثلة تطبيقية من نصوص الشعر، يكشف لنا من خلالها عن طبيعة هذه الوحدة التي يدعى إليها.

وعلى العكس من هذا نراه يدعم وجهة نظره على خطر الشعر التقليدي، وشعر شوقي بنوع خاص، من الوحدة العضورية بمسارج من شعر شوقي توضح ذلك.

ويرسم الفضل في الكشف عن أبعاد هذا المغزى النفسي في الوحدة العضورية، سواء من الناحية النظرية، أم من الناحية التطبيقية إلى بعض نقادنا المعاصرين، الذين درسوا الأدب والنقد في الجامعة على أسس علمية ومنهجية. وليس هذا وحسب، بل اتصلوا بالفكر التأريخي الغربي اتصالاً مباشرًا وأفادوا قائمة عظيمة من المناهج النقدية الحديثة، التي أرسى دعائمها بعض رواد النقد الأدبي الحديث في الغرب، الذين عنوا بوجه خاص بدراسة هذه القضية.

ومن أبرز هؤلاء النقاد الجامعيين، الذين تناولوا هذه القضية على هذا النحو في النقد العربي الحديث، محمد غنيمي هلال، وإحسان عباس، ومصطفى بشير، ومحمد العشماوي.

وقد عرض غنيمي هلال هذه القضية في كتابه النقد الأدبي الحديث مشيراً

^(١٠) المرجع السابق : ١٤١ / ١ .

إلى تأثير دعاتها من النقاد الغربيين بنظرة أرسطر إلى وحدة الملحمة والمسرحية، ولكنه لم يفرق في تعريفه لها بين الوحدة المعنوية، والوحدة النفسية وخلط بين مفهوم الوحدة العضوية ووحدة الموضوع.

ويوضح هذا من قوله «ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تقدم القصيدة، شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور. على أن تكون أجزاء القصيدة كآلية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»^(١١).

والواقع أنه ليس هناك ما يدعو إلى القول، بأن تحقق الوحدة العضوية، سرهون بتحقق الوحدة الموضوعية فقد تبدو الوحدة العضوية بالمعنى النفسي في قصيدة متعددة الموضوعات والأفكار، وإلى هذا يذهب بعض الرمزيين باعتراف هذا الناقد^(١٢).

ولا تقتصر دراسة غنيمي هلال للوحدة العضوية على هذه الناحية النظرية وحدها، ولكنها تتدنى ذلك إلى التطبيق إذ يقدم بعض شواهد من الشعر العربي، يوضح من خلالها للتقاريرها إلى الوحدة العضوية.

ثم يتبعها بشواهد من الشعر العربي الحديث، يكشف من خلالها عن توفر الوحدة العضوية بها.

ولكنه لم يطل الوقوف أمام هذه النصوص، ولم يفصل في تحليلها والكشف عن قيمها الفنية والجمالية، وكان غايته من ذلك الاستشهاد والتلميح لا غير. وتناول إحسان عباس هذه القضية في كتابه فن الشعر الذي صدر في أوائل الخمسينيات.

وبالرغم من صغر حجم هذا الكتاب، فقد تضمن بعض القضايا والآراء

^(١١) النقد الأدبي للحديث : ٣٩٥.

^(١٢) المرجع السابق : ٤٠١.

النقدية المأمة، التي تتعلق ب النقد الشعر، والاتجاهات النقدية الغربيين الحديثين في ذلك الدين يحصرهم في المذاهين.

أحدهما - يعني بالمعنى الشعري الظاهري، وخصائص اللغة الشعرية.

أما الثاني - فيعني بالمعنى الباطني، والرمز والصورة.

ويذهب إلى أن أصحاب الاتجاه الأول، يرون أن المعانى الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي، وما ليس منطقي.

وبناء على هذا، فالوحدة العضورية في القصيدة «رسالة مغزى يستكشفه الناقد أثناء تحليله للترندة الغالية على القصيدة»^(١٨). ولکي يوضح هذا المفهوم يشرع في تحليل ونقد قصيدة من الشعر العربي، وهي لامية المتبي، التي مطلعها :

ليلي بعد الطاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

ويرى أن مبنها يقرم أساساً على التناقض، إذ ينسو المتبي في مطلعها يائساً، ثم نراه بعد ذلك مبتهجاً بالنصر الذي حققه سيف الدولة، فهی إذن قائلة على الصراع بين الإحساس بالليأس الفردي، والشعور بالنصر الجماعي. ويمضي في تحليل هذه القصيدة على هدى من هذه القاعدة كاشفاً عن تحقيق الوحدة العضورية بها.

أما عن أصحاب الاتجاه الثاني، الذين يعنون في دراساتهم النقدية بالمعنى الباطني، فيرى أنهم يتمسون الوحدة العضورية في أبعاد الرمز الشعري، ودللات الصور.

وفي ضوء ذلك يخلل بعض قصائد من الشعر العربي القديم والمحدث، كاشفاً من خلالها عن الوحدة العضورية في كل قصيدة من القصائد المختارة^(١٩).

وينتقل بعد ذلك للمحدث عن النمو العضوري في القصيدة الذي يعد من أبرز سمات الوحدة العضورية، ويشبه هذا النمو، بنمو النبتة الصغيرة التي تكبر وتصبح

^(١٨) فن الشعر : ١٧٧ .

^(١٩) المرجع السابق : ١٨٢ - ١٩٢ ..

شجرة ناضرة ثم تذبل أوراقها بعد ذلك، وتعد للحياة مرة أخرى، وهكذا تبدو الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية. ويمثل لذلك بقصيدة لأبي القاسم الشابي، وأخرى للمتنبي مروضاً خلال تخليله لكل واحدة من هاتين، حركة النمو العضوي في كل قصيدة، وما ينشأ عنها من وحدة عضوية.

وعلى الرغم من قلة النماذج الشعرية، التي استشهد بها هذا الناقد، على تواتر الوحدة العضوية في بعض قصائد من الشعر العربي قديمة وحديثة، فإن منحاه في ذلك الذي يقوم على تمثيل الوحدة الفنية من خلال تخليل صور القصيدة والكشف عن أبعادها، ودلالات الرموز، وتبع حركة النمو العضوي داخل القصيدة، يبلو آنذاك أمراً جديراً بالانتباه.

وقد تناول مصطفى بدوى هذه القضية في سلسلة من المقالات النقدية، التي نشرها في بعض المجلات الأدبية، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه دراسات في الشعر والمسرح.

وكان من أقرى الدوافع التي دفعته إلى تناول هذه القضية الرد على طه حسين، حين ذهب إلى القول، بتحقق الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية. والواقع أن مصطفى بدوى، كان من أكثر نقاد عصره إلمامًا بأبعاد هذه القضية في النقد الغربي الحديث، وأكثرهم إطلاعًا على فكر النقاد الغربيين، الذين عدوا بهذه القضية.

وقد جمع في دراسته لهذه القضية بين الجانب النظري والتطبيقي، ويتمثل الجانب النظري في محاولته صياغة مفهوم دقيق للوحدة الفنية مستعينًا في هذا بأراء بعض النقاد الغربيين.

ويهدى بذلك بالحدث عن المعانى المختلفة للوحدة، فقد يقصد بالوحدة كما يرى، وحدة الرواى أو المتكلم، أو يقصد بها وحدة الموضوع، أو الوحدة المنطقية، التي تعنى التحام أجزاء النص^(٢٠).

^(٢٠) دراسات في الشعر والمسرح : ٤.

أما الوحدة الفنية فهي في رأيه مختلفة تماماً عن كل ذلك، لأنها وحدة نامية، لا تتحقق في أي قصيدة شعرية إلا إذا ارتبطت عناصرها جميعاً، كما يرتبط الجذر بالساق والأغصان والأوراق. فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقيقة، غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم باداتها عنصر آخر، بحيث تسير هذه الوظيفة مجتمعة في اتجاه واحد، وتؤدي إلى غاية واحدة، هي الأثر الكلسي للوحدة، الذي تولده القصيدة في نفس القارئ^(٢١). ولما كان العمل الفني في رأى هذا الناقد تجسيداً للحظة شعرية، فإن الوحدة العاطفية، التي تهيمن عليه هي الشاهد الحقيقي على تحقق الوحدة العضورية به.

وبناء على هذا، فإن الوحدة العضورية عند هذا الناقد، تعد وحدة نفسية، إذ تمثل في شعر نفسي ما يسرى في كل عنصر من عناصر القصيدة كالمعاني والألفاظ والصور والموسيقى ويصبغها بصبغته.

أما الجانب التطبيقي، فيتمثل في تحليله لبعض النصوص الشعرية التي تتحقق بها الوحدة العضورية.

ويستهل هذا التحليل بنصوص من الشعر الإنجليزي، ثم يتبعها بنصوص من الشعر العربي، القديم والحديث^(٢٢).

ويتعدد من تحليل الصورة، ومعرفة نوعها، وسيلة للكشف عن تتحقق الوحدة العضوية في القصيدة المختارة، متکماً في هذا على قاعدة مفادها أن كثرة الصور الإيجابية في أي قصيدة شاهد على توافر الوحدة العضوية بها، وعلى العكس من هذا، فإن كثرة الصور التقريرية، يستدل به على افتقارها إلى ذلك.

أما ناقدنا العشماوى، فحين تناول هذه القضية في كتابه قضايا النقد الأدبي بين القديم وال الحديث، فإنه لم يغفل جهود هؤلاء النقاد الذين سبقوه إلى دراستها بدءاً بأرسسطو وانتهاءً بمصطفى بدوى، بل أشار إليها، وأناد من منها،

^(٢١) المرجع السابق : ١٧.

^(٢٢) المرجع السابق : ١٥ - ١٦.

ويلاحظ أنه لم يقف على طول الخط إلى جانب هؤلاء القادة، ولكنه وقف إلى جانبهم في بعض الآراء، وإنختلف معهم في بعضها.

يضاف إلى ذلك، أن دراسته لهذه القضية تنسق بالاستقصاء والإحاطة الشاملة بكل جوانبها، ووضوح الفكر، وصفاء النزق، علارة على توسيعه في التطبيق وتحليل النصوص، وذلك بالقياس إلى سابقيه من القادة المعاصرين، الذين تناولوا هذه القضية قبله.

ويستهل ناقدنا دراسته لهذه القضية بتناول موضوع الخيال ووحدة العمل الفني، ليهأنا منه، بأن العمل الفني أثر من آثار الخيال^(٢٣).

وليس هذا وحسب، ولكن الخيال يقوم كذلك بدور كبير في العمل على توحيد عناصر العمل الفني، وصهرها في بوتقته.

ويبدو هذا بوضوح من تعريف الناقد الأوروبي كولردرج للخيال وخلاصته «أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد، أن يهيمن على عدة صور، أو أحاسيس في القصيدة فيتحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»^(٢٤).

ولهذه الوحدة طبيعة فنية خاصة، ولكن تمثلها مثلاً رائجحاً علينا أن ننظر في عناصر العمل الفني، من لفظ، وصورة، وموسيقى وعاطفة.. قبل أن تصبح جزءاً من هذا العمل، ثم تنظر إليها بعد دخولها العمل الفني، وتفاعلها معها، مكونة هذا العمل، ولا شك أنها منحد الصورة مختلفة. فكل عنصر لن يبقى على صورته الأصلية، وإنما سيأخذ شكلاً آخر، وصورة مغايرة لصورته الأصلية. إذ «يسأخذ كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئاً من صفات الأجزاء الأخرى، بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ولا تغدو الموسيقى والوزن، مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة، وإنما يتضمن الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى»^(٢٥).

^(٢٣) قضايا النقد الأدبي بين التدييم وال الحديث : ١٠٠.

^(٢٤) مصطفى بنوري، كولردرج : ١٥٨.

^(٢٥) قضايا النقد الأدبي : ١٠٠.

ومهما يكن من أمر، فإن القول بتحلى كل عنصر من عناصر العمل الفنى عن طابعه الأساسى، لا يعني بالضرورة انسلاخ كل عنصر عن طابعه الأصلى، انسلاخاً تاماً، وتحرره من كل صفاتة الأصلية.

والواقع أن كل عنصر يحتفظ ببعض من صفاتة، مما يحکمه من التأثير فى العمل الأدبي، وإن كان هذا التأثير جزئياً.

ولو ضربنا صفتان عن هذا، وتأملنا وجهة نظر كولردرج فى الوحدة العضورية ووصفه لها بأنها وحدة إحساس أو صورة وحاورلنا أن نلتمس تعليلاً مقبراً لذلك، لأدركنا أنه على صواب فيما يذهب إليه.

فمن المعروف أن أهم ما يميز العمل الفنى صورته الخيالية ولا توجد صورة خيالية بلا عاطفة.

وإلى هنا يذهب ناقدنا^(٢٦)، مؤكداً صحة رأى كروتشه فى العمل الفنى، الذى خلاصته، أن الفن حدس وصورة خيالية^(٢٧).

ويرى بناء على ذلك أن الوحدة الفنية لا ترجع إلى التركيب العقلى أو المنطقى، لأن الفن ليس تركيباً عقلياً، وإنما هو أثر من آثار الحدس أو الخيال، ويعتمد اعتماداً كبيراً على العاطفة والصورة.

وارتباط العاطفة والصورة، فى العمل الفنى ارتباط حتى معه معاناة الفنان ل موقف نفسى معين.

يضاف إلى ذلك أن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد على العمل الفنى هو أساس الوحدة العضورية فيه.

وليست الصورة فى الشعر إلا تعبرأ عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين فى مراقبه مع الحياة، ولا بد أن تكون الصورة فى القصيدة ذات الوحدة العضورية صوراً إيمائية، لا تحريرية أو عقلية.

^(٢٦) لمراجع السابق : ١٠١ .

^(٢٧) الجدل فى فلسفة الفن : ٤٤ .

ويخلص من هذا كله إلى تقديم صياغة دقيقة وواضحة لمفهوم الوحدة العضورية تعبير عن وجهة النظر السائدة في النقد الأدبي الحديث، فيقول «إن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضورية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها. وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلاً على تحقق الوحدة العضورية في العمل الفني»^(٢٨).

والوحدة العضورية بهذا المفهوم ليست مقصورة على القصيدة، بل قد تتحقق في سائر الفنون الأدبية ومن بينها المسرحية.

وهذا على الرغم من تصور بعض النقاد وجود تباين فني بين المسرحية والقصيدة الشعرية، واعتقادهم بناء على ذلك، بعدم انتظام الوحدة العضورية بالمفهوم التقديري الحديث على المسرحية، واقتصارها على القصيدة الشعرية، لأن الوحدة العضورية في المسرحية مرتبطة حسب رأيهم «بطبيعة المسرحية وتكونها الفني، فهي ترافق كل شروط الفن المسرحي، من أحداث وحوار وممثل وجمهور، وزمن محدد بثلاث ساعات، وأنها ذات أجزاء لا ينبغي لكل جزء منها أن ينفصل عن مكانه، أو يقطع، وإلا انفرط عقد الكل، وتزعزع البناء من أساسه»^(٢٩).

ولكن ناقدنا يرى أن وجود هذا التباين الفني بين المسرحية والقصيدة الشعرية، لا يعني النظر إلى المسرحية على أنها حكاية درامية، تتحقق وحدتها عن طريق التتابع المنطقي لا الفني.

ومرد ذلك أن المسرحية عمل فني ولا يمكن أن تتحقق وحدتها إلا بالصورة الإيمائية. «ففي المسرحية كما في القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التي تنتشر وتسود العمل الفني كلها. والتي من دلالاتها ورموزها تستطيع أن تبلغ الإحساس العام، أو الحقيقة الكلية، التي يهدف إليها كاتب المسرحية»^(٣٠).

^(٢٨) قضايا النقد الأدبي : ١١٠ - ١١١.

^(٢٩) المرجع السابق : ١١٣.

^(٣٠) المرجع السابق : ١١٧.

وينتهي من هذا إلى تأكيد القول بعدم اختلاف طبيعة الوحدة العضوية في المسرحية عنها في القصيدة الشعرية وعلى حد تعبيره «فالنادر لكل منها بمحاجة إلى تبع المشاعر التي يثيرها موضع واحد، والرقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفني»^(٣١).

وبهذا ينقض تلك الفكرة، التي علقت كثيراً بأذهان بعض النقاد منذ زمن بعيد، عن طبيعة الوحدة العضوية في المسرحية، وتبانيها عن الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية، كما يصحح مفهم بعض النقاد عن المفرمات الفنية للمسرحية.

وبعد أن يفرغ ناقدنا من دراسة قضية الوحدة العضوية في المسرحية، والقصيدة الشعرية بوجه عام، ينتقل من هذا التعميم إلى التفصيص، فيتناول هذه القضية في نطاق الشعر العربي، مبتدئاً بالقصيدة العربية القدمة في العصر الجاهلي.

ويستهل هذه الدراسة بعرض وجهات نظر بعض نقادنا المعاصرين في هذه القضية، مثل طه حسين الذي تناولها في كتابه حديث الأربعاء، وهو بصدق تحليل معلقة لبيد بن ربيعة العامري^(٣٢)، وذهب إلى القول بتحقق الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية.

ومثل هذا معلقة لبيد، التي تتمثل وحدتها في وحدة الوزن والقافية وتسلسل معانيها وتلاحم أبياتها، ويلخص هذا قوله «ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم، كغيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية وجاءت القصيدة من قصائده، ملائمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشد ملائمة للموسيقى، التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية»^(٣٣).

وعلى العكس من هذا، يرى بعض نقادنا المعاصرين أن القصيدة العربية

^(٣١) المرجع السابق : ١٩.

^(٣٢) حديث الأربعاء : ١ / ٣ - ٣٩.

^(٣٣) المرجع السابق : ١ / ٣٢.

القديمة تفتقر إلى الوحدة العضورية، وقد أشار ناقدنا إلى اثنين من هؤلاء النقاد وهما: غنيمي هلال، ومصطفى بدوى.

وما يوضح هذا قول غنيمي هلال «فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضورية في شكل من الأشكال، لأنها لا صلة فكرية بين أحزانها، فالوحدة فيها خارجة، لا رباط فيها، إلا من ناحية خيال الجاهلي، وحالته النفسية في وصفه الرحلة لدح المسرح»^(٣٤).

وقول مصطفى بدوى «إذا عدنا إلى الشعر العربي القديم جاهلية وغير جاهلية، وفتشنا عن هذه الوحدة العضورية، فلن نجدها في جملة، إن لم يكن كلها، بل لا أغلبها أبلغ حين أقول إن الشعر العربي الحديث في أوآخر مراحله، يكاد يكون وحدة هو الذي حققها في بعض الأحيان»^(٣٥)، ويبدو من مناقشة العشماوي لرأى هذين الناقدتين ورأى طه حسين، في هذه القضية أنه لا يتفق مع أي منهما اتفاقاً تاماً، فهو لا يرى أن الشعر الجاهلي كله يفتقر إلى الوحدة العضورية كما أنه لا يتفق ورأى طه حسين، في أن الوحدة العضورية متحققة في القصيدة الجاهلية بوجه عام. ويدفعه هذا إلى دراسة المؤثرات الاجتماعية والبيئية التي أثرت في صياغة الشعر الجاهلي، والكشف عن مضامين هذا الشعر، وصلتها بالحياة والعمر والبيئة التي عاش في ظلها الشاعر الجاهلي.

ويصل من ذلك إلى نتيجة، مودها أن بالشعر الجاهلي تكون وحدة فكرية، يمكن أن يطلق عليها وحدة الصراع من أجل الحياة، أو البقاء على قيدها. ولا يعني هذا بالضرورة، القول بوجود وحدة عضورية بالمعنى التقديري الحديث، في كل قصائد الشعر الجاهلي يقول «على أن وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعنى أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضورية. فالفرق كبير بين وحدة الفكر، التي

^(٣٤) النقد الأدبي الحديث : ٣٩٧.

^(٣٥) دراسات في الشعر والمسرح : ٢٠.

تبعد من حياة ذات أبعاد خاصة، وبين وحدة القصيدة، التي هي تحسيد للحظة شعرية و موقف نفسى واحد»^(٣١).

ومع هذه، فإنه يرى إمكان تحقق هذه الوحدة العضوية بالمفهوم النبدي الحديث في بعض قصائد الشعر الجاهلى مثل معلقة لبيد التي يتخذها شاهداً على صحة هذا الرأى.

ولذا يمضى في تحليلها والكشف عن طبيعة الوحدة العضوية بها، مطبيقاً في ذلك أحد التناهيج النقدية الحديثة التي يقوم على دراسة الصور الشعرية في القصيدة مجتمعة والكشف عن أبعاد المعنى، ودلائل الرموز.

ويستهل ذلك بالمقدمة الطللية، التي يرى أنها تنقسم قسمين من حيث المعنى وصورة. قسم يقف فيه الشاعر عند الجانب النرامي من الدار التي يكتبها مصورةً لما لحقها من دمار وفناء، وما تركه في النفس من إحساس بالوحشة وشعور بزوال الحياة التي تبدو في ماضي هذه الدار.

أما القسم الثاني فيصور الحياة الجديدة، التي آتت إليها الدار، وقد دبت فيها الحياة بفعل المطر، فانحضرت الأرض، وأزهرت نباتها، ودفع هذا بعض الحيوانات كالظباء والنعام إلى أن تخذلها مسكنها.

ويخلل الأبيات الشعرية التي تصور ذلك، ثم يعلق في نهاية الأمر على هذا المقطع الغزلي بقوله «فإذا رجعنا إلى تتبع ما جاء في هذا المقطع، من صور ومشاهير وكلمات، وحارلنا أن نربط بينها، وبين الموقف النفسي العام، وأن نلتمس من خلال ذلك الانفعال السائد الذي أمكنه أن يفسر القطعة كلها، وأن يسيطر على كلماتها وصورها، فسوف نجد كل شيء أمامنا، يرمي إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت»^(٣٢).

ويلتمس لذلك بعض الصور التي تووضح هذه الفكرة كصورة العدم التي

^(٣١)قضايا النقد الأدبي: ١٤١.

^(٣٢) المرجع السابق: ١٤٦.

ترمز لها الدار الدارسة ويعبّر عنها قول لييد :

عفت الديار محلها فمقامها
بمنى تأبد غوفها فرجامها
للمدافع الريان عرى رسها
خلقاً كما ضعن الوحي سلامها
دمع تحرم بعد عهد أليسها
حجج خلون حلاها وحراماها
وتنف إلى جانب هذه الصورة، صورة أخرى، تبلو مغايرة لها، وهي
صورة الحياة المزدهرة، التي تحولت إليها الدار، بعد اختصار أرضها وظهور نبتها، مما
جعل الوحوش تأوي إليها، آمنة مطمئنة.

رزقت مراييع النجوم وصايبها
ودق الرواعد جودها فرهاها
من كل مسارية وغاد مدن
وعشية متجمّاً بـ إرزاها
لعلا فروع الأبيهقان وأطفلت
بـ الجهلتين ظباوها ولعامتها
ـ والعين مساكنة على أطلالها
ـ عوداً تأجل بالفضاء بهامها^(٣٨).
وبعد أن ينتهي من تحليل هذا القسم، الذي يشتمل على المقدمة الطللية
والقطع الغزلي، ينتقل إلى القسم الثاني من هذه القطعة، ويتضمن هذا القسم وصف
هذا الشاعر لناته التي يرحل عليها.

ويرى ناقدنا أن هذا القسم أكثر أجزاء هذه المعلقة امتاعاً وتأثيراً في
النفس، فالشاعر لم ينتقل إلى وصف الناقة انتقالاً فجائياً، بل تدرجياً وبتحليل لطيف،
فبعد أن أشار إلى أن صاحبته أغرضت عنه، لم يجد أمامه من وسيلة سوى الرحالة
على ظهر ناقته، كي يتسلل عما نزل به من حزن، وما أصابه من ألم. وعلاوة على
ذلك، فإن هذا القسم يوحى بقدرة هذا الشاعر على الإيماء بالصورة والرمز^(٣٩).
ويمضي ناقدنا في تحليل منحى هذا الشاعر في تصوير ناقته متهجّحاً في
ذلك النهج النقدي السابق، الذي يقوم على دراسة الصور مجتمعة والكشف عن

^(٣٨) راجع معلقة لييد ضمن المعلقات السبع للروزني.

^(٣٩) تقاضيا النقد الأدبي : ١٥٢.

أبعادها الخفية، فيرى أن الشاعر صور ناقته في ثلاث صور، إحداها صورة تقليلية، وهي تشبيه سرعة الناقة بسرعة السحابة وهذا شيء مألوف في الشعر الجاهلي، وتعد هذه الصورة في رأيه تقريرية.

ولذا يضرب صنفًا عنها، ويتأمل في الصورة الثانية، التي يصور فيها هذا الشاعر، ناقته بالبقرة المسبرعة، التي انترس السبع ولدها.

ومبعث هذا أن كل صورة من هاتين الصورتين تحكى قصة وتصور حركة درامية وصراعًا من أجل الحياة والبقاء، فقد شبه لييد ناقته في الصورة الثانية بأنان وحشية حملت من فعل، ولذا فهو غير علية، وسير معها أينما ذهبت ويجدها من أي وحش يحاول الاعتداء علىها.

ويفرق الشاعر في الخيال، فيصور الأنان وفحلها، وقد هربا بعيدًا عن أعين الأعداء، إلى الهضاب العالية.. حيث العشب والمأوى الآمن. وما أن تقضي شهر الشتاء ويهل الصيف يجفافه حيث يعزما أمرهما على الرحيل إلى مكان آخر، حيث العشب والماء.

ويكشف ناقدنا عن دلالة هذه الصورة النامية، ومغزاها النفسي فيقول «إننا أمام أنان حامل وفي هذا رمز للحياة، والخصوصية والثبات والميلاد، ثم إننا أمام علاقة حية بين أنان وفحلها، يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة، ومن أجل بقاء النوع»^(٤٠).

أما عن الصورة النامية الأخرى التي يصور فيها لييد ناقته بالبقرة المسبرعة، فيبحكي من خلالها قصة هذه البقرة التي ضاع منها ولديها، فذهبت تبحث عنه ولا وقت في سبيل ذلك، كثيرًا من الصعاب والألام سواء من الطبيعة أم من الإنسان الذي أصابها بهم طالق، فرت على أثره هاربة وتبعتها كلاب الصيد، واشتكت معها في معركة انتهت بانتصارها.

ويرى ناقدنا أن هذه الصورة لا تناقض الصورة السابقة أى صورة الأنان

^(٤٠) المرجع السابق : ١٥٧.

الوحشية، ولا تدل على تباين الشاعر في عاطفته، كما يرى بعض النقاد المعاصرين^(٤١). فصورة الأثاث الوحشية يستدل بها على حب الحياة.
أما صورة البقرة المسبرعة، فتمثل المخوف من الموت وما المخوف من الموت إلا دلالة على حب الحياة.

وعلى هذا النهج يمضي ناقدنا في تحليل هذه المعلقة مشيرًا إلى أن القسم الذي يلي الأقسام السابقة، وهو فخر الشاعر بنفسه وقوته، لا يخرج عنها، بل يلتحم بها تمامًا كاملاً^(٤٢).

ويكشف كما كشفت الأقسام السابقة عن إحساس الشاعر بعصره، وهذا هو في رأيه، أساس الوحدة الفنية في هذه المعلقة.

يقول «وإذا أرجينا النظر مرة أخرى إلى معلقة ليد فانساُ تستطيع أن تجد فيها تلك الوحدة الشعرية التي تحمل روح العصر بعامة، والتي تكشف في صدق عن إدراك لبيذ وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره في عصر كان فيه الصراع بين الإنسان هو المصدر الحقيقي لتفكير العصر، وسلوكه، ونظامه الاجتماعي، وطبيعة العلاقة بين أفراده، والباعث الأول لأحد العواطف وأقوىها في نفوس الناس»^(٤٣).
وعلادة على ذلك، فإن الوحدة العضوية متحققة في هذه المعلقة على الرغم من طوها، وتعدد موضوعاتها.

لكن هذه الوحدة لم تنشأ كما يتصور بعض النقاد^(٤٤)، من حسن التخلص، أو تسلسل الأفكار، أو دقة البنية الفنية لهذه القصيدة.. وما إلى ذلك من مظاهر الوحدة المعنوية أو المنطقية.

وإنما كان الباعث عليها ناحية أخرى، وهي قدرة هذه القصيدة «على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها، وكلماتها، وخصائص أسلوبها، ذلك

^(٤١) مصطفى بدوى، دراسات في الشعر والمسرح : ٨ - ٩.

^(٤٢) قضايا النقد الأدبي : ١٧٨.

^(٤٣) المرجع السابق : ١٨٠ - ١٨١.

^(٤٤) مهـ حسين، حديث الأربعة : ١ / ٢٢

الأسلوب التركيبي، الذي يولف بين المتباعدات والمتاقضات، والذي ينشأ عن الصراع بين ما هو منطقي، وبين ما هو غير منطقي، بين اللاوعي الفردي، واللاوعي الجماعي»^(١٠).

وبناء على هذا، يمكن القول بأن الوحدة العضوية بالمفهوم النبدي الحديث متوازنة في هذه القصيدة. وينهض ناقدنا إلى أبعد من هذا، فيري أن هذه الوحدة العضوية^(١١) متحققة في قصائد أخرى من الشعر الجاهلي، ويمثل لهذا بتصوص من شعر أمي القيس، وشعر طرفة، عللاً إيماماً، وكائناً عن طبيعة الوحدة العضوية بها.

وينتهي من هذا التحليل النبدي إلى إطلاق حملة أحكام على الشعر الجاهلي تتعلق بخصائصه الفنية التي قد تساعد أحاجاناً على تحقق الوحدة العضوية في بعض قصائده لأن هذه الوحدة لا تتوافر في الشعر الجاهلي على حد تعبير ناقدنا إلا على نطاق ضيق، وأما الذي يغلب على القصيدة الجاهلية، فوحدة البيت لا وحدة النص.

ويعزى ناقدنا هذا الأمر، إلى بعض العوامل الثقافية والاجتماعية يلخصها قوله «وخلالمة القول أن في الشعر الجاهلي وفي القصيدة العربية البدعية آياتاً مستقلة، وصوراً جزئية مقصودة لذاتها.

ومن ثم، ظهر لدينا ما كان يسمى بيت القصيدة، حيث ينفرد واحد ب بصورة رائعة، أو بحكمة مرسلة وكان يمكن لهذا البيت الواحد، أن يتحسن بأبيات القصيدة الأخرى لو لا أن ظروف الشاعر العربي القديم المتصلة بشرع الحياة التي كان يعيشها تلك الحياة غير المستقرة، ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين، الأمر الذي جعل الشاعر يولف القصيدة، لا ليقرأها الناس، ولكن ليسمعها القروم، فقد كان الساحر

^(١٠) قضايا النقد الأدبي : ١٨٠ - ١٨١.

^(١١) يقترح بعض نقادنا للعاصرين تسمية المرحلة في الشعر الجاهلي باسم الوحدة "المجبرية"؛ راجع : د. محمد التريبيسي، الشعر الجاهلي مت héج في دراسته وتقديره : ٤٥٠ / ٢

أشبه بالخطيب بمحاجة إلى أن يستخدم بين وسائل التعبير ما يساعده على الإيجاز والتركيز، وتضمن كل ما لديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود في بيت واحد، أو جملة أبيات محددة»^(٤٧).

وفضلاً عن ذلك، فإن الشاعر الجاهلي كان يتغنى في شعره بمآثر قومه ونأيبيهم، ويعلى من قيمهم الخلقية والاجتماعية، ومن أحل هذه الغاية الخلقية، حفلت القصيدة الجاهلية بكثير من الحكم والأمثال، والمعانى الخلقية النبيلة. وكان أسلافنا يقدرون القيمة الفنية لأى قصيدة بكثرة ما تحفل به من حكم ومعانٍ علائقية^(٤٨).

ولكى تتوافر في القصيدة هذه الصفة، حرص كل شاعرٍ مجيد على أن يحشد في قصيده كثيراً من المعانى، ومن ثم، كانت وسيلة إلى هذه الغاية تحقيق الاستقلال في المعنى لكل بيت، عن البيت الذى يليه هذه ناحية، وأخرى، وهى أن الشاعر الجاهلي كان يصدر في إبداعه الفنى عن الذوق السائد فى بيته وعصره، ولذا جاء شعره مليئاً في بنائه الفنى ذوق عصره، ومقاييسه التقديمة.

ومن ثم، فإن بعض نقادنا المعاصرین، ليسوا على صواب حين يحاولون اتحام ذوق عصرهم، ومقاييسه التقديمة على هذا الشعر، متغافلين عن التفاوت الزمني والاجتماعي والحضارى الكبير بيننا وبين أسلافنا من الشعراء الجاهلين، وإذا كان ناقدنا العشماوى قد حاول وصل حاضرنا التقى بماضينا الشعرى عن طريق التماس الوحدة العضوية بالمفهوم التقى الحديث فى بعض تصاند من شعرنا القديم، فإنه لم يفارق أرض الواقع، واكتفى بتقرير حقيقة تاريخية، وهى أن هذه الوحيدة بالمفهوم التقى الحديث، لا تتحقق في الشعر الجاهلى إلا على نطاق ضيق، ولكنها تبلو متحققة على نطاق أوسع في الشعر العربى الحديث، الذى خضع في صياغته الفنية لذوق عصره ومقاييسه التقديمة الحديثة.

^(٤٧) المرجع السابق : ١٩١ - ١٩٢.

^(٤٨) راجع الشعر والشعراء : ١ / ٦٤ - ٧٤، المحرجاني، الوساطة : ٣٣، العدد : ١ / ١٢٢.

وتوضيحاً لهذا الأمر، يشرع في تحليل بعض قصائد من هذا الشعر، كائناً
من خلاها عن هذه الوحدة العضوية.
ومن النصوص التي استأثرت باهتمامه قصيدة اللمانية ميخائيل نعيمة التي
يستهلها بهذه المقطوعة :

ركن بيته حديد	سقف بيته حديد
فأعصفني يا رياح	والتحب يا شجر
واهطلني بالطهر	واسبعني يا غيوم
لست أخشى خططر	واقصلي يا رعد
ركن بيته حجر	سقف بيته حديد

ويتحرر في تقدمة لها، المنحى النقدي السابق، الذي يتخذ من الصورة والرمز
والكشف عن أبعادهما النفسية والشعرية محوراً لذلك. ويتخطى في هذا إثبات
خطوات، تمثل في تحديد الموقف العام في القصيدة، ثم تحليلها، فالتعليق عليها.
أما عن الموقف العام في هذه القصيدة، فيتلخص في أن هذه القصيدة
تصور كما يرى ناقدنا، لحظة من اللحظات التي يشعر فيها الإنسان بأنه ثابت لا
يتزعزع فهو لا يخشى شيئاً ولا يعرف القلق إليه طريقاً.

ثم يمضي في الكشف عن فلسفة ميخائيل نعيمة من شعره التي انتهت إلى
هذا الموقف، وينتقل من هذا إلى تحليل هذه القصيدة التي تشتمل على أربع مقطوعات
كائناً عن مضمون كل مقطوعة منها على حدة.

ثم يأتي تعليقه على هذه القصيدة كائناً من خلاها عن مضمونها العام،
ودلائلها الرمزية، ووحدة صورها، متبعاً من ذلك إلى الكشف عن الوحدة
العضوية بها التي نشأت عن تماسك مقطوعات هذه القصيدة تماسّاً عضوياً ومحى
كل مقطعة مكملة لسابقتها، بحيث تمثل كل واحدة منها مرحلة من مراحل بناء هذه
القصيدة وتغير عن لحن من ألحانها^(٤٩).

^(٤٩) المرجع السابق : ٢١٦.

ويضيف إلى هذا، الكشف عن أبعاد الرمز والصور ودلائلها الإيمائية ثم العنصر الموسيقي وأثره في نشأة هذه الوحدة العضورية.

وهذا العنصر لا يتمثل في رأيه، في الوزن الشعري وحده « وإنما كل ما ينطوى وراء حركات الوزن، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات، تمثل التجربة وتعين على إيضاحها وتركيبها في نفس القارئ »^(٣٠)، ومن هذه للتراث الموسيقية، التي تبلو في هذه القصيدة وتشعرون مع الوزن والعناصر الفنية الأخرى على توافق الوحدة العضورية تكرار أفعال الأمر المتلاحقة، ويستدل بهذا على إحساس الشاعر بالثقة التامة في نفسه.

وعلاوة على هذا كله، يلاحظ ناقدنا أن البيت الشعري الذي تبدأ به كل مقطوعة هو نفسه الذي تنتهي به، وفي هذا دلالة على تأكيد المعنى^(٣١).

وبهذا التعليق النقدي، ينهي ناقدنا دراسته لقضية الوحدة العضورية، التي لم يقتصر في دراسته لها على الناحية النظرية وحدها، ولكنه جمع في هذه الدراسة بين النظر والتطبيق كما رأينا. ويتبين من خلال تحليله وتقديره لتصور الشعر القديم والمحدث مستهداً من وراء ذلك الكشف عن الوحدة العضورية بها، مدى ما يتمتع به من فرق فني وحسن نقدى أصيل.

فإذا أضفتنا إلى هذا إمامه التقيق بأبعاد هذه القضية في النقد الأدبي، وقيمتها الفنية وتوضيحه لفهمها الذي كان مضطرباً في أذهان بعض النقاد والسابقين عليه، أدركنا أهمية هذه الدراسة وإضافتها العلمية سوء في الناحية النظرية أم التطبيقية التي أقل ما توصف به أنها ثانية في مادتها وقيمتها العلمية والفنية، وهي في الوقت نفسه مكملة للدراسات التقديمة السابقة عليها، سواء دراسات القدماء أم دراسات المعاصرين.

^(٣٠) المرجع السابق : ٢١٦ - ٢١٧.

^(٣١) المرجع السابق : ٢١٧.

الفصل السادس

الوزن والشعر

يبدو أن كثيراً من الاتكاسات التي تصيب حركة تطور الفنون الأدبية وتجديدها، مردها غالباً إلى سوء فهم بعض دعوة التطور والتجدد، لطبيعة هذا التطور وحدوده.

والمتأمل الفطن في تاريخ الأمم والشعوب وتتطورها الحضاري والاجتماعي يلحظ أن تطور الفنون الأدبية مرتبط أوثق ارتباط بتطور السوق العام، ومايس وجهان الأمة من تغير وتكيف مع الفظواهر الحضارية الجديدة. وهذا لا يتحقق بين عشية وضحاها، ولكننه يستغرق وقتاً وزمناً ليس بالقليل. فمن المعروف أن التطور الحضاري الذي يمس الجانب المادي من الحياة أسرع خطى من التطور الروحاني.

ومن ثم، غليس من الصواب أن تفهم فناً أدبياً كالشعر مثلاً بال مختلف لأنه تأثر عن اللحاق بركب التطور الحضاري والاجتماعي في عصر من العصر.^(١) وليس من المعقول أن تفهمه كذلك بالجمود^(٢) لأنه حافظ على بعض الأسس والمقومات الفنية التي ورثها، من عصور بعيدة، ولا يزال متمسكاً بها حتى الآن. لأن هذا يدل في الواقع على عراقتها، كما يعد شاهداً على أصالة هذا الفن لا على جموده.

وعلى أية حال، فمع إيماناً بتطور الفنون الأدبية وتجديدها تبعاً لتطور ذوق العصر ووحداته، فإننا نرى أن لكل تطور حدّاً لا ينبغي أن يتجاوزه، وإطاراً لا ينبغي أن يهدّع عنه.

فإذا أدى التطور أو التجدد إلى هدم مقوم أساسى من مقومات فن أدبي ما، أو طمس معالمه، فلا يعقل أن بعد هذا تطوراً، بل مسخاً وتشريهاً لشخصية هذا الفن، وإنقاذه للسوق أصحابه.

أقول هذا بعد أن كثر الحديث الأدباء والقاد في أيامنا هذه، عما أفرزه

(١) يعزى هذا الاتهام لبعض رواد الحركة الأدبية في مطلع القرن العشرين، راجع: هيكل، ثورة الأدب:

(٢) المرجع السابق والصفحة.

الشعر المعاصر، من نوع من الشعر متحلل من الوزن والقافية يطلق عليه اسم قصيدة التشر^(٢).

والواقع أن محاولة كتابة الشعر في شكل فني متتحرر من الوزن والقافية ليست جديدة على حياتنا الأدبية المعاصرة، فقد سبقتها محاولات في مطلع القرن العشرين، مثل محاولة أمين الريحاني وبعض شعراء المهاجر كتابة الشعر المشر^(٤). وقد تزامنت مع هذه المحاولة دعوة بعض الأدباء ورواد النهضة الحديثة، إلى التحرر من الوزن والقافية.

ويتضح هذا من قول صاحب ثورة الأدب «ليسقصد من الشعر في رأينا هو هذه الأبيات الفذة، وليس هو عماكاقة الأقدمين... وإنما القصد من الشعر إبراز نكارة أو صورة أو إحساس، أو عاطفة يفيض بها القلب في صيغة متسقة من الفظ تحاطب النفس»^(٥).

ـ دعوة ميخائيل نعيمة إلى النظر إلى الوزن، على أنه شيء ثانوي، يلى من حيث الأهمية المضمون الشعري، وصلته برجдан قائله.

ـ «فلا الأوزان ولا القرائى من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. قرب عبارة ثورية جميلة التسقى موسيقية الرنة. كان فيها من الشعر أكثر مما فى قصيدة من مائة بيت»^(٦).

ـ وشبهه بهذا قول جميل صدقى الزهارى، ملخصاً إلى هذه الناحية «ـ ولا أرى للشعر قواعد، بل هو فوق القواعد، حر لا يتقييد بالسلسل والأغلال، وهو أقرب بالأشياء فى اتباعه سنة التشوء والارتقاء»^(٧).

ـ والواقع أن النوق العام لم يسع آنذاك مثل هذا اللون من الشعر، ويبدو هنا

^(٢) من يروج هذا اللون من الشعر في الصحف والكتيبات الأدبية، الشاعر المعاصر أدوفيس.

^(٤) الاتجاهات الأدبية لأنيس المقدسي : ٤٣١.

^(٥) هيكل، ثورة الأدب : ٥٢.

^(٦) الشريان : ٤٢٢.

^(٧) ديوان الزهارى : ٣.

يشكل واضح من موقف ذوى الأصالة من النقاد آنذاك، من قضية إسقاط الوزن من الشعر، وتفتيدهم مزاعم أولئك الذين يدعون إلى إسقاط هذا العنصر الموسيقى الأصيل من الشعر^(٨).

يضاف إلى ذلك أن بعض ذوى الفطنة من رواد الشعر الحر، مثل نازك وصلاح والسياب، لم يغفلوا هذا العنصر الموسيقى في أشعارهم، فاختصر تجديدهم في تطويره لا إلغائه، وتوزيع الإيقاع الصوتي داخل القصيدة توزيعاً جديداً، يقوم أساساً على وحدة التفعيلة، لا على وحدة البيت، مع تعدد القوافي أحياناً أو التزام قافية واحدة^(٩).

ولو أمعنا في النظر إلى حركات التجديد، التي تناولت الشعر العربي قبل حركة شعراء مدرسة الشعر الحر، بدءاً من العباسين والأندلسيين، وانتهاء بحركة البعث في العصر الحديث على يد البارودي وتلامذته، وما تلاها من حركات أخرى مثل حركة شعراء مدرسة الديوان، لأدركنا أنه ما أحدثه من تجديد في موسيقى الشعر لم يؤد إلى إلغاء الوزن تماماً، حيث انحصر غالباً في توسيع القافية مع الإبقاء على الوزن.

وعلى أية حال، فإذا كانت حركات التجديد في الشعر العربي، غير تاريخه الطويل قد وقفت من الوزن هذا الموقف، ولم يحاول روادها إسقاطه فهل هناك من تعليل أو تفسير لذلك ؟؟

إن أوجز ما يقال هنا، هو أن هذا الموقف يدل دلالة واضحة على أن الوزن شيء ضروري للشعر، فهو عنصر من عناصره الأصلية، التي لا تستقيم حياة هذا الفن بدونها.

ويؤكد هذه الحقيقة قول ابن رشيق التبرواني «الوزن أعظم أركان الشعر

^(٨) راجع حياة قلم العقاد : ٣٦٦.

^(٩) راجع : نازك، قضايا الشعر المعاصر : ٩٨، إبراهيم أوس، موسيقى الشعر : ١٥٣، وحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي : ١٢٩ - ١٣٢.

وأولاًها به خصوصية»^(١٠).

وقول ابن سنان الخفاجي مثيرةً إلى أن الوزن هو صفة الشعر الأصلية التي تميزه عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى كالنشر مثلاً «فالفرق بين الشعر والنشر بالوزن على كل حال، وبالتفصية إن لم يكن المشور مسجراً على طريق القوافي الشعرية»^(١١). وإلى هذا يذهب ابن خلدون^(١٢).

ويرى بعض رواد الحركة الأدبية والنقدية الحديثة (كالعقاد) أن الوزن أحسن خصائص الشعر العربي بالذات، وألزم لزومياته لارتباطه به منذ نشأته. ويبين هنا واضحاً من قوله «نظم الشعر غن مستقل بذاته بين الفنون التي عرفت في العصر الحديث بالفنون الجميلة، وتلك صفة نادرة جداً بين أشعار الأمم الشرقية والغربية. خلافاً لما يدر إلى المخاطر لأول وهلة، فإن كثيراً من أشعار الأمم تكتسب صفتها الفنية بمحاصبة فن آخر كالغناء والرقص والحركة على الإيقاع. ولكن النظم العربي فن معروف المقاييس والأقسام بعد استقلاله عن الغناء والرقص والحركة المرقعة. فلا يصعب تميزه شطارة عقابسه الفني من البحور والأعراض إلى الأوتاد والأسباب»^(١٣).

ويرجع العقاد أصلية الوزن في الشعر العربي إلى عاملين هما : العناء المنفرد. وبناء اللغة العربية على الأوزان^(١٤).

وإن التأثير الراعي في وجهات نظر النقاد العرب القدامى في تحديد مفهوم الشعر، منذ قدامة بن حعفر في القرن الرابع المحرى، حتى ابن خلدون في القرن الثامن، يدرك أنهم يؤكدون في تعريفهم له، هذه الناحية الموسيقية^(١٥).

^(١٠) العددة : ١ / ١٣٤.

^(١١) سر الفصاحة : ٢٧١.

^(١٢) المقدمة : ٥٣٢.

^(١٣) حياة قلم : ٣٧٤.

^(١٤) المرجع السابق : ٢٨٤.

ويكاد يتفق معهم في ذلك بعض ذوى الأصلة من النقاد العرب المعاصرین وبنوع خاص، أولئك الذين حملوا لواء النهضة الأدبية في مطلع القرن العشرين للميلادى، يسترى في ذلك المحدثون منهم، والمحافظون^(١).

ومن اللافت للنظر أن أرسطور الذى يعد أول من وضع نظرية في تقد الشعر أكد هذا وهو يصدّد عرض نظرية المحاكاة، وذكر أن أحسن ما يميز الشعر صفتان، هما الوزن والمحاكاة^(٢).

ومع أن الآداب الأوروبية، تخلى بعض فترتها الشعرية من هذا العنصر الموسيقى، حتى إن بعض نقادهم يسقطه من تعريفه للشعر^(٣)، فإن بعض ذوى الفطنة من نقادهم المحدثين يعد الوزن عنصراً هاماً من عناصر الشعر، وضرورة من ضروراته.

ويبدو هذا واضحاً من قول "كولردرج" «إن الوزن هو الشكل المعز للشعر وصفته الجوهرية»^(٤).

ويرجع ذلك إلى ناحية نفسية وشعرية، تتعلق بعملية الإبداع الفنى، إذ أنه يحدث نوعاً من التوازن بين جموح العاطفة ومحاولة السيطرة عليها، فهو يتبع من حالة التوازن في النفس التي توحد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين أولاًهما - إطلاق العاطفة المشبوبة والثانية - هي السيطرة على هذه العاطفة التائرة، وذلك عن طريق فرض نظام عليها، أو وحدة موسيقية تتكرر بشيء من النظام^(٥).

^(١) عرضت هذا الموضع بإفاضة في كتاب من قضايا الشعر والثر في النقد العربي القديم، راجع الفصل الأول، ماهية الشعر وماهية الترجمة، ط الثانية : ١ - ٢٢.

^(٢) راجع الفصل الأول من كتابي من قضايا الشعر والثر في النقد العربي الحديث، ط الثانية : ٢٠٢ - ٢٢٢.

^(٣) أرسطور، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بنوى : ١٢ - ١٢.

^(٤) Encyclo Pædia Britannica, Poetry.

^(٥) مصطفى بنوى، كولردرج : ١٨.

^(٦) المرجع السابق : ١٩٨.

ويحى أن الوزن يؤثر على السامع تأثير المحدّر أو المثوم، إذ يصدر أحياناً متوفماً أو مخدراً له^(٢١).

ويتفق الناقد الإنجليزي ريتشاردز مع كولردو في موقفه من الوزن وأهميته للشعر، ويرى أن أهميته تعمدّى هذه الناحية، وكذا التلذذ الصوتي، إلى ناحية أبعد من هذا كله، وذلك لأنّه يعكس شخصية الشاعر، ويصور انفعاله وحالته النفسية والشعرية.

يقول «فليس الإيقاع مجرد تلاعّب بالمقاطع وإنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكونه، والتعمّل المؤثر في الشعر، لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالاً صادقاً»^(٢٢). ويقاد يتضمن مع ريتشاردز في هذا بعض ثروي الحس المرهف من تقادنا المعاصرين، مثل مندور، إذ يرى أن موسيقى الشعر تعدّ وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء.

ويسلّم هذا واضحاً من قوله «وموسيقى الشعر ليست تطريساً فحسب بل هي وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء لا تقلّ أهمية عن التعبير اللفظي بل لعلها تفوقه».

ذلك لأنّ موسيقى الشعر هي التي تخلق الجلو، وهي التي توسي بالطلال الفكرية والعاطفية بكلّ معنى، وقد تكون تلك الطلال أكثر فاعلية في الناس من المعنى المفرد، بحيث يتعبر ضعف الموسيقى في الشعر إنقاضاً شديداً من قدرته على التعبير والإيحاء»^(٢٣).

وعلى أيّة حال، فإنّ تبيه هؤلاء النقاد المعاصرين إلى ارتباط الوزن بالحالة النفسية والشعرية للشاعر يعدّ ملاحظة جديرة بالاعتبار وإن كان هذا ليس وليد الفكر النقدي في العصر الحديث، بل يرجع إلى أزمان بعيدة. فقد سبق أن لاحظ

^(٢١) ريتشاردز، مبادي النقد الأدبي : ١٩٨ - ١٩٩.

^(٢٢) العلم والشعر : ٤٨ - ٤٩.

^(٢٣) الشعر المصري بعد شرقى : ٣٨٥ / ٣.

أرسطر هذا، وأشار إليه وهو بقصد الحديث عن نظرية المحاكاة^(٢٤)، ونقل هنا عنه بعض شرائحه من الفلسفة المسلمين مثل الفارابي، وأبي سينا، وأبي رشد^(٢٥). وقد تناول هذا الموضوع بشيء من البساط والإفاضة أحد تقادنا المتأخرین وهو حازم القرطاجي الذي لاحظ أن أعراض الشعر تباين حسب مقاصدها، فمنها ما يقصد به الجد، ومنها ما يقصد به الفرز، ومنها ما يقصد به التغطيس، ومنها ما يقصد به التحقيق.

وقد أدى به هذا إلى دراسة الخصائص الصوتية لأوزان الشعر، وإلى تصنيفها حسب صفتتها وليها، ودفعها وقوتها إلى أصناف، ويخلص هذا قوله «ومن تبع كلام الشعراء في جميع الأعماض، وجد الكلام الواقع فيها، مختلف أحاطة بحسب اختلاف عبارتها من الأوزان. ووجد الافتتاح، في بعضه أعم من بعده، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوهما الوافر والكامل ويتلوا الوافر والكامل عدد الماء المخفف».

فأما الماء والماء، فهوهما ليس وضعيته. فاما المسرح فهي اطراط الكلام على بعض اضطرابه، و«القل، وإن كان الكلام فيه جزلاً فاما السريع والمعز فيفيهما كرازة فاما المتقارب فـالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعماض الساذحة التكررة الأجزاء»^(٢٦).

ومهما يكن من أمر، فإن الوزن الشعري لا يتحقق له أداء وظيفته على الوجه الكامل، إلا بمدروث نوع من الانسجام الصوتي بين أحذاء الإيقاع، التي يتألف منها الوزن الشعري^(٢٧).

^(٢٤) فـالشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى : ٢ - ١٢.

^(٢٥) ابن سينا، فـالشعر : ١٦٨.

^(٢٦) منهاج البلقاء : ١٦٨.

^(٢٧) يختلف مفهوم الإيقاع عن مفهوم الوزن، فالمقصود بالإيقاع توال التحركات والسواسين في التفعيلة الواحدة، أما الوزن، فهو بمجردة من التقابل أو الإيقاعات المركبة مثلاً، راجع : غيسى هلال، النقد الأدبي الحديث : ٤٦٢.

ولذا فإن أي حل يعزى إلى جزء من الإيقاع يعود إلى حالة إلى احتلال الوزن وانكساره.

ولقد أدرك النقاد العرب القدماء أن القافية جزء أساسى من الوزن فهو شريكه فى الاختصاص كما يقول بعضهم، وهو الحال لما ضرورة ومشتمل عليها^(٢٨). وذلك لأنها تحكم فى ضبط الإيقاع واتزانه فى آخر كل بيت شعري، ولذا أطلقوا عليها اسم حافر الشعر^(٢٩).

وإن كنت أميل إلى تمسيتها بضابط الإيقاع وهى لا تعد ضابط إيقاع فى البيت وحده، بل فى القصيدة كله، وذلك لأنها تعد عنصرًا موحدًا لأجزاء الإيقاع فى القصيدة الموحدة القافية بنوع خاص.

ومن المعروف أن القصيدة العربية القديمة تبني غالباً على قافية موحدة، وهذا يفسر لنا سر استهجان النونى العربى خروج القافية فى أى بيت شعري على التناقض التفعيى والصوتى للوزن والإيقاع، وننظر إلى ذلك على أنه عيب من العيوب التى يؤخذ عليها الشاعر.

وقد حظيت هذه الظاهرة بدراسات كثيرة من نقادنا القدماء، وكثير من العروضيين.

ومن يراجع مثلاً دراساتهم حول الأقواء والسناد والإيطاء والزحاف يتضح له صدق ذلك^(٣٠).

وعلى أية حال، فما دامت القافية مرتبطة بالوزن أوئل ارتباط على النحو الذى رأينا، فلا شك أنها تتأثر بما يتأثر به الوزن من انفعال الشاعر وحالته النفسية والشعرية.

ولكى تتضح لنا هذه الحقيقة علينا أن نأخذ نصين من غرضين مختلفين

^(٢٨) راجع العدد : ١ / ١٣٤، ١٥١، ١٥٥، ١٥٩.

^(٢٩) راجع مفتاح العلم : ٢٢٨، العدد : ١ / ١٥١ - ١٥٢، منهاج البلغاء : ٢٧١.

^(٣٠) راجع طبقات فحول الشعراء : ٦٠، العدد : ١ / ١٧٠، ومقتدة للمرشح للمرزبانى.

ولشاعرين متباينين زمنياً، أحدهما عباس مثلاً، والأخر من العصر الحديث، وتأمل هذه الظاهرة من خلالهما.

والصر العباس لأبي تمام، من رأيته في مدح المتصم، التي استهلها
يوصف مقام الريح غالباً :

رقت حواشى الدهر فهى تمر
وغدا الشرى فى خلية ينكسر
نزلت مقدمة العييف حميده
ويد الشتاء جديدة لا تكفر
لولا الذى فرس الشتاء بكفه
لاترى العييف هشانها لا تثمر
أضحت تصوغ بطنونها لظهورها
تسورا تقاد له التلوب تنور^(٣١).
اما النص الثاني فهو لأبي القاسم الشافعى من قصيدة النبي المخهول التي
استهلها بقوله :

أيها الشعب ليتني كنت حطا يا فاهمي على الجندوع بفاسى
ليتني كنت كالسيول إذا ما سا لـ تهد القبور رمسا برمـس
ليتني كنت كالرياح فاطوى كل ما ينـق الزهور بـنحسـى
ليـتني كنت كالـشتـا أـغـشـى كل ما أـذـبـلـ الخـريف بـفـرسـى
ليـتـ لـ قـوـةـ العـواـصـفـ يـاشـعـ بيـ فالـقـىـ إـلـىـكـ نـورـةـ نـفـسـى
ليـتـ لـ قـوـةـ الأـعـاصـيرـ لـكـنـ أـنتـ حـىـ يـقـضـىـ الحـيـاةـ بـرمـسـ (٣٣).
وبتأملنا النص العباسى جيداً نلاحظ أن الشاعر يسلو من خلال مطلعه
فرحاً بقدوم الربيع، ومبتهجاً بجمال الطبيعة من حوله، إذ يحس أن كل شيء يسلو
في الطبيعة رطباً، ورقيناً ناعماً للمس، حتى النبات يكاد لما أصاباه من رقة الجـرـ
يتكسر في الثـمـىـ الرـطـبـ.

ولذا فهو يكتب ويتناول الحياة أمام الشاعر رقيقة على هذا التحول.

^(٣) سید محمد دهان افسر قیام طبله دار المعرفتیس : ۲، ۱۸۴ - ۱۹۰

^(٢) اجمع أغذان، الطباق، الناشر على الكتب الشرقية بورنوس : ١٠٢.

ويجب أن نضع في الاعتبار أن مطلع القصيدة عند ذوي الصدق النفس من الشعاء الأفذاذ، هو المفتاح الحقيقي لفهم تجربة الشاعر في القصيدة والإحساس الذي يصعب عليها^(٣٣).

وإذا كان مطلع هذه القصيدة يرجى بأن الإحساس الذي يستحوذ على الشاعر هنا هو الفرح لمقدم الربيع وجمال الطبيعة في هذه الفترة من السنة، الذي يبعث رقة الجلو والطبيعة، بل الحياة.

نهل هذا أثر على وزن الشاعر وقافيةه ٩٩

في الحقيقة إن هذا الشعر قد انعكس على وزن الشاعر وقافيته كذلك فجاء الوزن لدُنْ ناعم لللمس، فهو من بحر الكامل، الذي يوجه من ناحية خصائصه الصوتية باللدنونة والبساطة^(٣٤)، أى النعومة والرقة وذلك لكثره متحر كاته.

وهو من الأوزان البسيطة المكونة من تفعيلة واحدة^(٣٥)، وهي متفاعل متكررة ثلاثة مرات، فهو سهل التأليف والنطق، ويعد من أنساب البحر الشعري تعبيراً عن الحالة النفسية التي يسودها الفرح والانطلاق.

أما عن القافية فقد جاءت الراء المضمة حرف روى لها، معبرة عما اطبع في خيال الشاعر من صور بعض مظاهر الطبيعة في هذه الفترة من السنة كهذا التمايل والتثنى، الذي يبدو على النباتات والأغصان وكأنه يرسم حرف راء. ويفيد أن تأثيره الشديد بهذه الصورة، دفعه لاشعررياً إلى استعمال الراء في أول بيت أربع مرات.

^(٣٣) راجع في قضية المطالع، ابن الأثير، المثلث الساير : ٢ / ٣، ٩٦، والمسلة : ١ / ٢١٤ - ٢١٧، وكتاباً لشحمة بين القدس والخدتين : ٢٤٦ - ٢٤٠.

^(٣٤) منهاج البلقاء : ١٧٠.

^(٣٥) يقسم بعض النقاد المتأخرین أوزان الشعر العربي على قسمين، بسيطة ومركبة، والبسيطة هي التي تتكون من تفعيلة واحدة تكرر عدة مرات، أما المركبة فهي التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين من ناحية الكلم الصوتي، راجع منهاج البلقاء : ٢٢٧ - ٢٣٠.

أما عن حركة الضم التي فرق الراء فيبدو أنها لم تأت عفواً، بل جاءت مسحمة مع ما يحسه الشاعر، وما انطبع في خياله من صور، لتشى الباتات وتقوسها ويظهر هذا جلياً من استدارة الفم حال نطقه لهذه المركبة، كأنه يرسم رؤوسين متصلتين.

ومما هو حديز باللحظة، أن أثر هذه الحالة النفسية التي انتابت لهذا الشاعر تدعى هذه الناحية الموسيقية إلى شكل هذه القصيدة وإلى بنائها الفني. فقدبدأ هذه القصيدة ببداية مختلفة لبداية القصيدة القدية، التي كانت تبدأ غالباً بمقدمة طلية أو غزلية، إذ بدأها بوصف الربيع، واستغرق الوصف حزناً كبيراً من القصيدة، ويبعدو أن إعجابه بجمال الطبيعة، هو الذي دفعه إلى هذا، وكاد يطغى على الغرض الرئيسي وهو مدح الخليفة، ويظهر أن الشاعر أحسن بهذا فانتقل من الوصف إلى المدح انتقالاً لطيفاً حيث ربط بين خلق الربيع وخلق الخليفة وأزدهار الطبيعة وأزدهار عدل الخليقة^(٣).

هذا عن النص العباسى، أما عن النص الحديث فيظهر من مطلعه إحساس شاعره بالخسارة والألم نظراً لتفكير شعبه لشعره وشاعريته، ولذا خدء يثور على شعبه ويترعده بالويل والدمار، متنيناً أن يصبح خطاباً كى يتمكن من اقتلاع شجرة الفساد التي ضربت بجذورها في أرض شعبه.

وانفعال الشاعر يعلو شيئاً فشيئاً، لدرجة أنها نشعر أحياناً أنه يضغط على أسنانه متراجعاً ومهدداً، ولكن سرعان ما تحد هذا الانفعال يختفت عند نهاية كل بيت، وكان يبعث هذا إحساس الشاعر باليسأس وذهاب حبه من أجل إيقاظ شعبه من سباته العميق أدراج الرياح.

ولذا يجدء يعلن بعد ذلك يائيات عن يأسه، واعتراضه للمركب إلى الغاب متنيناً قضاء ما يبقى من عمره هناك بعيداً عن شعبه.

ويبدو أن حالة الشاعر النفسية بما يعتريها من اضطراب وغضب ويساس قد

^(٣) راجع القصيدة كاملة في المدحون: ج ٢.

انعكست على وزنه وقانيته.

فجاء الوزن من بحر الخفيف، الذي يتالف من ثلاث تفعيلات، أولاهما - فاعلاتن، وثنتاهما - سباعية، مستفغ لـ، أما الثالثة - فهي تكرار للأولى - فاعلاتن. وهذا البحر لا يلتزم نمطاً إيقاعياً واحداً، كبسط بحر الكامل في النص السابق، وإنما يلتزم نمطاً إيقاعياً متربعاً، يجمع بين التغير في الوسط والتماثل في نهاية الشطر.

وهذا التترع الإيقاعي يلام في رأى شعر درجات انفعال الشاعر وغضبه بين الارتفاع والانخفاض.

يضاف إلى ذلك تضمن هذا البحر، سواكن متواالية في بعض تفاعيله مما يضفي عليه مسحة من الكرازة والحدة^(٣). وهذا يتلاءم وحالة الشاعر النفسية التي تمدثنا عنها آنفاً.

أما عن القافية فقد جاءت المسين المكسورة حرف روى هذه القصيدة، ومن المعروف أن حرف المسين من حروف الصغير، التي تنسل من الفم هاربة وهو شيء مغلق.

وهذا يحدث غالباً لأولئك الذين يحسنون بشيء من الإعباء الجسدية أو النفسية، فقد يتطلرون عليهم نطق بعض الكلمات أو الحروف التي تحتاج لجهد عضلي^(٤).

أما التي لا تحتاج لمثل هذا الجهد، كبعض حروف الصغير، فقد ينسلي بعضها هارباً مع التهديدات والآهات، التي تخرج بكثرة من أفواه أولئك الذين يشعرون بهذه الحالة النفسية.

أما عن حركة الكسر التي تحت المسين، فيبدو أنها قد جاءت هي الأخرى

^(٣) يرى بعض تلقائنا للشاعرين أن توال السواكن في أى وزن شعري يؤدي إلى الكرازة والملعقة، راجع منهاج البلقاء : ٢٦٧.

^(٤) راجع موسيقى الشعر : ٢٢ - ٢٣.

محورة هذا الانكسار النفسي، الذي يتبادر الشاعر.
ومهما يكن من أمر، فهذا يدلنا دلالة قاطعة، على أن أهمية القافية لا تقبل
عن أهمية الرزن في الصياغة الشعرية.

ومن ثم، فإن إسقاطها يخل بـ«احلاً كبيراً» بوظيفة الرزن.
وهذا يفسر لنا سر تراجع بعض رواد الشعر الحر عن دعورهم إلى إغفال
القافية التي نادوا في بادئ حياتهم الشعرية بالتحرر منها ثم عادوا بعد ذلك،
وطالبوا بالتمسك بها.

ويتضح هنا من موقف نازك الملائكة إزاء هذه القضية فليس أول عهدها
بكتابة الشعر الحر كانت تدعى إلى التخلص من القافية، ومصداقاً لهذا قوله آنذاك
«إن هذه القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً، فضلاً عما تثيره في النفس من
شعور بتتكلف الشاعر وتصنيده للقافية»^(٣٩).

ولكنها عدلت عن هذا الرأي بعد ممارستها الطويلة لكتابه الشعر الحر
واكتشافها أن القافية ركن أساسى من أركان موسيقى الشعر.

ويبدو هنا جلياً من قوله «والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية
الشعر الحر لأنها تحدث رتباً وتثير في النفس ألغاماً وأصداً، وهي فرق ذلك فاصلة
قوية بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل بعد أن أغرقوه
بالثرية الباردة»^(٤٠).

وعلى أية حال فمما هو جدير باللحظة أن أهمية القافية الموسيقية على
النحو الذي رأيناها لا تتأتى من القافية المتعددة، بل تتأتى من القافية الموحدة.

وذلك لأن تعدد القافية على ما فيه من طرافة وتنوع، لا يترك سوى أثر
موسيقى محدود في نفوس السامعين أو الملتقطين.

ومرد هذا في رأى، إلى أن تنوع القافية وتغييرها يؤدي إلى تنوع الإيقاع

^(٣٩) مقدمة شططايا ورماد : ص ١٦ .

^(٤٠) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر : ١٦٣ .

وتحييره، وهذا يتطلب تغيير الاستجابة الشعرية للمتلقى أو السامع، أى أنه كلما تغير الإيقاع استدعي هذا تغيير الاستجابة الشعرية، وهذا لا يحدث بسرعة، بل يحتاج لوقت. —

ولذا فقد يتغير الإيقاع وتتأخر الاستجابة الشعرية عن اللحاق به إذ عندما تنهياً للملك تجد نفسها أمام إيقاع جديد.

ومن ثم، يحدث الفصام شعوري بين السامع أو المتلقى، وبين النص الشعري.

أما القافية الموحدة، فإنها تؤى مع وحدة الوزن إلى وحدة نغمية عامة في النص كله. وتشد انتباه السامع أو المتلقى، فيظل متحاوراً معها حتى النهاية، وأعتقد أن هذا هو سر إحساسنا بجمال موسيقى شعرنا العربي ذي الوزن الواحد، والقافية الموحدة الذي ظل محافظاً على هذا العنصر الموسيقي طوال هذه القرون الكثيرة وهذا غير شاهد على عراقته وأصالته.

الفصل السابع

موقف من قضية الصراع بين القديم والحديث

إن الفكرة المسائدة بين كثير من دعاة التطور والتجدد عن الصراع بين القديم والجديد، هي أنه مطلب حضاري. وذلك لارتباطه بتقدم الإنسان وتطويره، وسعيه المتواصل إلى تغيير أنماط حياته ووسائل معيشته، وعمله على تنمية ثقافته وفكرة.

ولعل أهم ما يميز هذا الصراع حيويته وتجدده على مر الزمن، فهو حتى ياتي ما بقيت الحياة. «لما دامت هناك حياة فهناك قديس وجديد، وجهاد بين القديم والجديد، وأنصار للقديم وأنصار للجديد»^(١).

وغالباً ما ينشأ هذا الصراع في فترات التحول الاجتماعي، أو التطور الحضاري الذي تمر به أمة من الأمم، وذلك لتبادر مواقف الناس من التطور واختلاف أمر جتهم حياله، فقد يقبل عليه بعضهم ويتفاعل معه، وقد يحجم عنه بعضهم ويئر منه.

ومن هنا ينشأ الصراع بين المقلبين على الجديد، وبين المعارضين عنه، ويحاول كل منهم أن يدافع عن موقفه، بكل ما أوتي من عدة وعتاد، ثقافي وفكري.

وقد يدور هذا الصراع الحضاري أحياناً هادئاً ويتهدى بظهور اتجاه وسط بين المتصارعين من المحافظين والغلاة من الجدد، لا يرفض القديم، ولا يرفض الجديد جملة، ولكنه يرفض بعض هذه، وبعض ذلك، ويأخذ من كل منها أحسن ما عنده، أو ما يراه متفقاً مع ذرقة ووجاته، وصالحاً لعصره ومجتمعه.

وقد يشتد هذا الصراع أحياناً ويعنف، وترتفع حدة يومنا بعد يوم، وتتسع دائرة الخلاف بين المحافظين ودعاة التجدد.

ويحدث هنا عندما يشعر المحافظون بأن الجديد خطير يهدد ماضيهما وحاضرهم. فقد يكون شيئاً غريباً نشأ في أرض غير أرضهم وتسرب إليهم، مع

^(١) طه حسين، حديث الأربعاء : ٣١.

بعض الغرابة أو المستعمرات، سواء أكان الاستعمار سياسياً، أم عسكرياً، أم فكريّاً.
ومن ثم، يهب المحافظون والوطنيون لدفع هذا الخطر عنهم، ويتشعل هبب الصراع
بينهم وبين أصحاب الجديد ودعاته ومن هنا يأخذ هذا الصراع بعداً وطنياً، ويصبح
 بذلك قضية وطنية تمس تراث الأمة وتاريخها وعقيدتها.

وللتأمل الراهن في وجهة نظر أستاذنا الدكتور محمد محمد حسين في هذا
الصراع، يلحظ أنها تتطابق وهذا بعد الوطني.

ويتضح هذا من قوله عن مفهوم القديم والجديد «أطلقوا على كل ما
يتصل بتراثنا من قيم دينية وخلقية وأدبية اسم القديم، وفي مقابل ذلك، سموا كل
طارئ مستحثب مما شاع عند الغرب، ومارث وبلي من أنماطه في بعض الأحيان
باسم الجديد»^(١). الواقع أنه يصدر في هذا الرأي عن وجهة النظر السائدة آنذاك،
بين المحافظين والجدديين حول مفهوم القديم والجديد، الذي يبدو من فحوى قول
أحد المحافظين، محمدًا مفهوم كل من هذين اللذين :

«ما هو المنصب الجديد؟ أنا أخذ بالمقابلة فتقول : إذا كان الأبيض هو
القديم، فالأسود هو الجديد، وإذا كانت الفصاحة، وإذا كان الحرص على ميراث
التاريخ، وإذا كان القانون الطبيعي للفضيلة الاجتماعية، وإذا كانولد بجلود كحلود
آباءنا، فالركاكة وإهمال القرمية التاريخية والتحلل من قيود الواجبات، والانسلاخ
من الجلد — لأنها ليست أوروبية — كل هذا جديد لأن كل ذلك قديم»^(٢).

كما يبدو كذلك من قول أحد الجدديين محمدًا مفهومه للجديد هو «أن
نسر سرة الأوروبيين ليكون لهم أنساداً، ولنكون لهم شركاء في الحضارة خيراً
وشرها»^(٣).

وما يدل كذلك على صحة القول بأن مفهومه لهذا الصراع يعد مفهوماً

(١) أزمة العصر : ١٤٠.

(٢) الرفعي، تحت راية القرآن : ١٢.

(٣) ملء حسين، مستقبل الثقافة : ٤١.

وطنياً، ملاحظاته الدقيقة للبداية الحقيقة لنشأة هذا الصراع في عصرنا الحديث، التي يرجعها إلى عصر محمد على « حين سافر كثير من المصريين في بعثات تعليمية إلى أوروبا، وحين قدم إلى مصر كثير من الأساتذة الأوربيين وغيرهم »^(١). وقد ترتب على ذلك، كما يرى، حدوث صراع بين أنصار القديم القومي، وبين أنصار الجديد الأجنبي. وقد اشتد هذا الصراع والعنف في عهد إسماعيل^(٢).

وهكذا يكشف لنا حقيقة هامة تتعلق بمعنى هذا المخاطر، وهي أن الفترة التي شهدت عنف هذا الصراع كانت فترة ضعف عسكري واقتصادي واجتماعي، نظراً لوقع البلاد آنذاك تحت نير الاستعمار الإنجليزي، ومحاولة المستعمر وأذنابه، دفع المجتمع نحو كل جديد موقف من قبلهم.

ويصعب على أي مجتمع يمر ب مثل هذه الظروف، أن يرفض ما يفرضه المستعمر عليه، ولذا فقد يقبل على الجديد، لا عن طوعية اختيار، بل عن ضغط وإكراه. « لأن الضعف والمغزو يكون في وضع نفسى يصعب عليه فيه الاختيار لافتائه بالقوى وشعوره العميق بأنه هو الأفضل والأصلح، وأن حضارة القوى تكون أمراً واقعاً يفرضه الغالب في أكثر الأحيان، وليس اقتراحاً يترك له الخيار في الأخذ به أو تركه. من أجل ذلك ينقل الضعيف المغلوب، حين ينفل عن القوى الغالب أسوأ ما عنده من مظاهر التزف، والافتتان في المتع، وتقليد المظاهر الخارجى في الملبس والماكل والعادات. ولكنه لا يصل إلى تقليد اللب أو الصميم فى الخلق والسلوك لأنه لا يطبق تكاليفه، ولا يقرى على احتمال المشاق، التي تكشف الوصول إليه »^(٣).

وقد أدى به هذا الفهم الوعى لحقيقة هذا الصراع أن يكشف إلى جانب

^(١) الإشاهات الوطنية : ٢ / ١٩٠.

^(٢) الإشاهات الوطنية : ٧٣ - ٧٥.

^(٣) أزمة العصر : ١٢.

الحافظين ضد دعاء التطور والتحديث، معتبراً هؤلاء الحافظين ورثة أجدادنا وحاملي رسالتنا القرمية، ولذا فهم أصلاء وليسوا مقلدين كما يتزعم دعاة التحديث الذين هم في الحقيقة مقلدون للأوربيين.

ومع هذه، فإن كلمة الجديد، التي يستظلون بظلها تطلب لهم انصاراً كثريين، يقول «فالمجديد في حقيقة الأمر، قد يرى الأوربيين وللذين يسمونهم بالمقلدين، هم الذين يقلدون آباءهم وأجدادهم»، في حين أن من يسمون بالمحدثين كانوا هم الذين يقلدون الأوربيين.

ثم إن من ظلم التسميات وخداعها، أن النفس تنفر مما يحمل اسم القديم، وأنها تتقبل على ما يحمل اسم الجديد، لأنه يوحى بالفترة والشباب، وبكل ما يصاحبه من معانٍ التدفق والنشاط والبشرة. ولذلك كان مجرد تسمية ما ورثنا من دين ومن تقاليد بالقديم عليقاً أن يصرف الناس عنه، وكان مجرد تسمية كل بدع طارئ بالجديد، عليقاً أن يجذب الناس إليه.

فالتسمية في نفسها التي أطلقتها الصحف وروجتها وأذاعتها، حتى أصبحت هي سهل الناس المألوف للتغافل عن التنبهين، تسمية عبيضة غير منصفة للحقيقة»^(٢).

والمتوقع أن هذا الصراع، بعد من وجهة نظره صراعاً بين أصلالة الحافظين وتقليد المحدثين.

وبناء على هذه، يتضح لنا أن لم يقتصر في تعاطفه مع الحافظين على الوقوف إلى جانبهم، ولكنه تعدد ذلك إلى تصحيح موقفهم ونفي صفة التقليد عنهم، فهم ليسوا مقلدين حامدين للقدماء، ولكنهم أصلاء، يحافظون على تراثنا وقويمتنا.

ولكن هل يعني موقفه هذا من الحافظين رفضه المطلق للحدثين ٩٩
إن الإحاجة الصحيحة عن هذا السؤال لا ينبع أن تكون إلا بالمعنى ١١

^(٢) الإيجارات الوطنية : ٢ / ٢٠٩.

وذلك لأن وقوفه إلى جانب المحافظين لم يمنعه من الاعتراف بوجوب الاتجاه الجديد الذي يرى في بقائه إلى جانب القديم ضرورة من ضرورات المجتمع.

وذلك لأن الصراع بين القديم والجديد، يحافظ على توازن المجتمع واستقراره، يقول : «الواقع أن المعركة بين أنصار القديم الموروث، وبين أنصار الجديد الطارئ ضرورية لسلامة المجتمع. فالمحافظون يخلون من طيش المنشعرين إلى طلب كل غريب طارئ، ومن نزق الذين ي Hiroon وراء كل طريف يراق، مما يفقد الحياة ما يلزمها من الاستقرار الذي يتحقق الطمأنينة ويمكن من البناء.

ودعاء التطور يتحولون بين المحافظين وبين الركوب إلى الكسل، ويخرجون الجماعات به من التبدل والتحمود والركود نتيجة للعكوف على الموروث وتكراره تكراراً آلياً يعطّل التفكير والملكات الإنسانية. وذلك لأن دعاء التطور ي Hiroon المحافظين على الدفاع عن أنفسهم فيحتاجون في الدفاع إلى السلاح بأسلحة حصرتهم، ودراسة ما يستطرون من مذاهب، في حين أن مهامحة المحافظين لدعاء التطور تضطرهم إلى الخد من غلوائهم، وتبه المجتمع إلى مواطن الضعف والشر فيما يستجلبون»^(٤).

وعلاوة على ذلك، فهو لا يرفض التغيير، ولا مبدأ التطور، لأنه يرى أن تطور المجتمع وتغييره إلى حال أحسن من حاله أمر ضروري لتقدير الأزم، والمجتمعات الإنسانية، فالحياة كما يقول «حركة ولو أراد الناس الحمود وقصدوا إليه ما استطاعوه. والذين يحكمون إلحاد التراقي والأبواب في السلم يكرهون على فتحها في الحرب. فكل شيء في الحياة متغير، والناس مضطرون إلى أن يلاقوا بين أنفسهم، وبين الواقع المتغير، ما داموا لا يستطيعون دفعه وتغييره»^(٥).

ولكن لا ينبغي أن يفهم من هذا أنه يؤمن بالتطور المطلق، أو التغيير دون

حدود أو ضوابط ١١

^(٤) أزمة العصر : ١١، والاتجاهات الرطبة : ٢ / ٢٠٩ - ٢١٠ .

^(٥) المرجع السابق : ١٠ .

وذلك لأنه مع إيمانه بالتطور والتجدد، يرى أن للتطور حدوداً لا يتجاوزها أو الخروج عليها «فليس التطور نفسه هو المتطور، ولكن المتطور هو أن يخرج هذا التطور على الأساليب المقررة المرسومة». وذلك يشبه تقيد الناس في حياتهم الاجتماعية بقوانين الدين والأخلاق، فليس يعني ذلك أنهم قد استعبدوا هذه القوانين، أو أنها قد أصبحت تحول بينهم وبين مسيرة الحياة بغيراتها ولذائتها. ولكنه يعني أنهم يستطيعون أن يضطروا، وأن يروحوا كيف شاءوا، وأن يستمتعوا بغيرات الدنيا وطيباتها، ويتصرّفو في مسالكها ويمشوا في مناكبها كل ذلك في حدود ما أحل الله»^(١٠).

ويبدو هذا الموقف من التطور واضحاً، من قوله في موضع آخر «وتواصل الأمم يودي إلى تبادل الثقافات، ولكن الأمم والأقوام، ليسوا في ذلك على سواء. فالآمم الحية تحمل القدرة على النقد والتمييز، فتتحسن وتعرف الصحيح من الفاسد. وهي بذلك تهضم ما تقتنيه مما تستحسن عنه غيرها ومتّصّه وتقنّيه في ذاتها. وللهم في ذلك كله هو أن يكون الاقتباس والتطور على كل حال بالقدر الذي لا ينقلها عن جيلتها، ولا يغير حقيقتها ولا يقطع صلتنا بالماضي»^(١١).

وعلى هذا، فهو يرى قبول بعض ألوان من الجديد، إن كان ذلك لا يمس وحدان الأمة، ولا يودي إلى زعزعة قيمها الروحية وعادتها وتقاليدها.

ويطلب أن يكون هذا الجديد، حقيقة ثابتة، أو مظهراً من المظاهر المادية للحضارة وليس هناك علاّف بين الأمم والشعوب على تبادل المظاهر المادية للحضارة وعلى استعارة الحقائق العلمية التي تتميز بالثبات ولا تقبل التغيير والتطوير.

ويبدو هذا واضحاً من قوله «حين تلتقي الحضارات لا يدور الصراع بينها حول الحقائق الثابتة، التي لا تتغير بين بلد وبلد، ولا تتميز في قوم عنها في آخرين».

^(١٠) حصرنا مهدده من داخلها : ٢١٦.

^(١١) الإسلام والحضارة : ٢٣١.

ولا تختلف باختلاف الزمان والمكان كالدراسات النظرية من رياضية وطبيعية وكيمياء وحيوانية، ونباتية ومارستها على اختلاف أنواعها في عالم الصناعة والطب والزراعة.

وإنما يتعلق الخلاف وينور الصراع دائمًا حول ما تقوم به شخصية الفرد والجماعة مما يميزها عن غيرها من الجماعات، ومصدر الشخصية في كل الأحوال وصورتها، وظاهرها في الوقت نفسه هو الدين، والأخلاق، والتقاليد والعادات والفنون والآداب. لأن الأمر في كل هذه الحالات جيئًا لا يتصل بالملموس المحسوس أو المعقول المشترك كما هو الشأن في الدراسات التجريبية أو الرياضية، ولكنه يتصل بقيم الخير والشر والجمال والقبح والحق والباطل والحرام والحلال. وهي تعتمد في كثير من الأحيان على ما وراء المادة من الغيب الذي لا تتفق عليه ولا تشمله التجربة ولا يتطاول إلى الفكر»^(١٢).

وهذا يفسر لنا سر هجومه العنيف على بعض الفلاة من المحدثين^(١٣)، الذين كانوا يهدغون من وراء دعوتهم الناس إلى الأخذ بأساليب الحضارة الغربية الحديثة، والإفراط في التجديد إلى رفض القديس جملة، وقطع الصلة بين حاضرنا وماضينا، وأبعد من هذا التشكيل في أصولنا القومية، وتابعنا الثقافية، وحمل الناس على الاعتقاد الخاطئ، بأننا أقرب من أصولنا القومية، وتابعنا الثقافية وتراثنا إلى أوروبا والغرب، منه إلى العرب والشرق^(١٤).

وعلى أية حال، فإن موقفه من هذا الصراع لا يقتصر على وقرفه إلى جانب المحافظين وإنصافه لهم، وهجومه على الفلاة من المحدثين، ولكنه يتعذر ذلك كله، إلى مناقشة آراء المحدثين وتفنيدها، والوصول من خلال ذلك إلى تأصيل تراثنا وفيينا، وإن موقفه من دعاة تطوير الأدب هو غير شاهد على هذا.

^(١٢) أزمة العصر : ١٤.

^(١٣) مثل سلامة موسى في كتابه البرم والنقد، وطله حسين في مستقبل الثقافة.

^(١٤) الاتجاهات الوطنية : ٢ / ٢٢١ - ٢٤٢.

فالأدب العربي، يعد في رأيه مظهراً من مظاهر قوميته، التي يجب أن تحافظ عليها، وتعزز بها، ونسعى دائمًا إلى ترسير أصولها وقيمها في نفوس الأجيال الجديدة.

ولذا فلا يصح بأى حال من الأحوال، أن تؤدى الدعوة إلى تطوير الأدب أو تجديده إلى طمس معالله، وإذابة شخصيته في شخصيات بعض الأداب الأجنبية، فلالأدب العربي طابعه الخاص الذى يميزه عن الآداب الأخرى «فيه الرزن فى أكمل صوره، الذى يقوم على توازى الساكن والتحرك وتساريه، وفيه القافية التى توالى على مسافات زمنية متقاربة توزز الرزن وتحدد به وحداته ونهاياتها.

وفيه الصقل والتغيم الذى يزف البيت إلى سامعه صاحبًا حينًا، وهامسًا حينًا آخر، وحزينًا مرحًا تارة أخرى، وفيه الصور والألفاظ والأساليب العربية التى تغير ورائها تارياً حافلاً طويلاً، والذى تتضمن قدرة على الإشارة والإيحاء، تجمعت حول ثوانها جيلاً بعد جيل، وقرناً بعد قرن، خلال تنقلها بين الشفاه والأذان، وتقبلها بين المعانى والأعراض، فأصبحت بذلك كأنها مفاتيح سحرية لأدوية عبرية»^(١٠).

وتتوافق هذه الصفات في أدبنا العربي منذ أقدم عصوره حتى الآن، لا يعني في رأيه وصف هذا الأدب بالتحجر والجمود، وعدم الرغبة في التطور، كما يزعم بعض الزاعمين، وإنما هو على العكس من ذلك التصور أديب حتى متتطور.

يقول «على أن ذلك الطابع الخاص المميز للأدب العربي عمّا سواه، لا يعني الجمود كما يزعمه الزاعمون، ولا يقود إليه فنى أى حال من الأحوال، وذلك لعدة أسباب، أولاًها - أن الجمود صفة لا وجود لها في الحياة، لأن الحياة حركة، ولأن الكائن الحى لو أراد الجمود وقدر إليه لما استطاعه. فكل شيء في الحياة متغير، والناس مضطرون إلى التعبير عن أنفسهم وعن الحياة فـى مختلف

نواحيها، في أدبهم، وفقاً صحفهم، وفي إذاعاتهم وفي قصصهم، وفي كتبهم العلمية»^(١٣).

ويرغم هذا كله، فهو يرى أن دعاء التطور الأدبي، يخاطرون حين يفطرون أن يرسّهم حمل الأدب على التطور.

ذلك لأن تطور الأدب قضية حضارية واجتماعية أصلًا، وهذا التطور مرتبط بتطور الأمة، وتغير أحوالها الاجتماعية، فالأدب صدى عصره ومجتمعه.

ولذا فإن تطور الأدب مرهون بتطور المجتمع «فالآداب الضعيفة لا تحمل على النهضة حلاً، ولا تنفع إلى التطور دفعاً... لأن ركود الأدب ونشاطه يتبع حال الأمم». فالأدب صدى للبيئة وسحل الحال الأديب وحيطه. فالأمة الناهضة، التي تزخر نفوس أفرادها بالأمل والطموح لها أدب متربّ يتحرّر نشاطاً.

والأمة الخامدة الرائدة لها أدب ميت، يردد في بلاده ما قيل كان الألفاظ فيه أكوان لا تضم إلا جثناً.

والأمة المستضعفنة النازلة لها أدب عاشق تخشوء عبارات الفراحة المستكينة، والأمة العابثة اللاهية لها أدب يصور تفكك عراها، وانقسام وحدتها، ترى الأديب فيها مشغولاً بنفسه، وبشهراتها لا يبالى بما يجري حوله شيئاً.

ولو أمدت الأمة الضعيفة بأدب قوى، وحشّت به لفوه أديباتها، لم يلبث بعد حين أن يعود إلى حيله المنقول إليهم وطبعهم، لأن معدهم الضعيف لا تهضمه. فهو كالنبات الغريب المنقول إلى غير بيته، لا يلبث أن يفقد خصائصه ويترطن مرئياً مثل خصائص نبات الأقليم المنقول إليه.

فلوح دعاء تطهير الأدب يدعى إنهاضة أنفسهم مما يتكلفونه من عناء، فالأدب إذا نهض بنهضة الأمة عرف طريقه، وهو يشقه بدافع من طبيعته، وبترجمة من فطرته وقيمه ومصلحته وتاريخه»^(١٤).

^(١٣) المرجع السابق : ٢٢٧.

^(١٤) المرجع السابق : ٢٢٢.

ومن أهم ما يوحّد على هؤلاء، معاولهم صبغ الأدب العربي بصبغة الأدب الأوروبي، بحيث يصبح صورة منه، وتطييقهم تبعاً لهذا قواعد النقد الأوروبي عليه، وفياس جردة العمل الأدبي أو رداءه بمقاييس مستعارة من هذا النقد الأجنبي.

ويتضح هذا من قوله «فهم لا يستحسنون من تراث العرب إلا ما وافق منهاجاً من مذاهب الغرب، ويقحمون على هذا التراث كل ما يجذبه في أدب الغرب، ولا يجذبه له نظرياً عندنا»^(١٤).

وقوله كذلك «ونتساماً ما استحدث الغرب من مذاهب كانت صلبة لظروف خاصة في البيئات التي أنتجهما، كالرومانسية والرمزية والسوريلالية والرجودية. وبعضها من مظاهر التدهور والانحلال، فدعوا إلى مثيلها في الشعر العربي، دون أن يكون من وراء ذلك هدف إلا التقليد.

رسموا الذين يكتبون في أسلوب آباءهم وأجدادهم وعشيرتهم ويجرون على أحاطتهم مقلدين وحامدين»^(١٥)

ويرى أن من أهم المأخذ التي أخذها، بعض المحدثين على الشعر العربي عدم وجود وحدة عضوية بالقصيدة، وتقييدها بقيود الوزن والقافية، وغلبة المدح والمناسبات على هذا الشعر، مما يفقد الشاعر شخصيته، و يجعله أقرب إلى البراوي، والقصاص، منه إلى الشاعر.

وبعد أن يورد هذه المأخذ ينتقل إلى تقييدها واحدة واحدة، مستعيناً في هذا بكثير من المجمع العقلية، والتاريخية، يقول «وزعموا أن القصيدة العربية مفككة لأن وحدتها البيت، ولكن ليس صحيحاً أن ذلك قد أدى إلى تفكك القصيدة. فوحدة البيت شيء قد اقتضاه نظام القصيدة العربية من ناحية، ودعاه إليه تصور العرب لوظيفة الشعر والشاعر من ناحية أخرى. فالقصيدة العربية مقفلة وتتنوّق القافية والإحساس برئيتها يستلزم وقفة قصيرة عقب كل بيت لذلك استحسن

^(١٤) المرجع السابق : ٢٢٢.

^(١٥) المرجع السابق : ٢٢٥.

العرب أن يكون ذلك مراقباً للفراغ من معنى حزني يحسن عنده السكوت، ثم إن الشاعر لم يكن صانع كلام فحسب ولكنه كان حكيمًا يلخص الحياة في لها وصعيدها وتصورهم هذا لوظيفة الشعر والشعر، جعلهم يحبون في الشعر الحكمة والتل السائر، ويستحسنون منه، ما كان أحzae منفصلة يصلح كل حزء منها لأن يروى ويتمثل به وحده.

على أن استقلال كل بيت بنفسه يزين الشعر ولا يعييه، لأنه يجعل القصيدة منفصلة كأنها حبات العقد لكل حبة منها جمالها مفردة ولكن اجتماع بعضها إلى بعض ينشئ لوناً آخر من الجمال، وهو جمال التوافق والانسجام والنظام»^(٢٠).
ويقول راداً على أولئك الذين يتهمون الشعر العربي، بأنه شعر مناسبات «والواقع أن مشاركة الشاعر في المناسبات، هي مظاهر من مظاهر ارتباطه بالجماعة وبخواه معها. وليس فردية الشعر الأوروبي التي سادته في القرن الأخير، إلا مظهراً من مظاهر تفكك الجماعة وانحلالها، الذي يوشك أن يقضى على المجتمع الغربي، ويرده موارد الملاك»^(٢١).

والواقع أن الدكتور / محمد محمد حسين قد استطاع من خلال تفنيده لاتهامات بعض المحدثين لأدبنا العربي، أن يحدد ملامح هذا الأدب، وصفاته الخاصة به موكداً بذلك أصلته.

وصفة القول : أن موقفه من قضية الصراع بين القديم والجديد، قد تحدد في ضوء مفهوم الجديد ونوعه ومصدره، أي على أساس أنه ثبات غريب، وقد علينا من بيضة غريبة، على أيدي بعض الغزاوة والمستغربين الذين كانوا يحاربون فرضه على الناس والمجتمع على ما فيه من تعارض أحيااناً بين قيمتنا الروحية وعاداتنا وتقالييدنا وتراثنا القومي.

^(٢٠) المرجع السابق : ٣٣٦.

^(٢١) المرجع السابق : ٢٣٢.

ومن ثم، فقد تناول هذا الصراع، على أنه قضية قومية، عريضة المظاهر،
إسلامية المحير.

ويتمثل هذا الموقف في تعاطفه مع المحافظين ودفاعه عنهم وعن التراث،
وهجرمه على الغلاة من المحدثين وتقديره لآرائهم ومزاعمهم، مأسلاً من عجلة! ذلك
شخصيتنا القومية.

الفصل الثامن

اتجاه عبد القاهر الجرجاني

في دراسة الصورة البيانية

أظننا لا نعلو الصواب إن قلنا، إن اتجاه عبد القاهر الجرجاني في دراسة الصورة البينية، يعد أمراً بالغ الأهمية، وبخاصة إذا عرفنا إن معظم مؤرخى البيان العربي قدّرها وحدتها، يجمعون على أنه قد أرسى بهذا الاتجاه دعائم هذا البيان وأصل أصوله وحدّد مصطلحاته^(١).

وليس هنا وحسب، بل استطاع أن يصل من خلال دراسته له إلى نظرية نقدية تقوم على العلة والمعلول^(٢)، وترتکز على دعائم وأصول فنية ثابتة. والمتصفح المدقق لكتابه أسرار البلاغة يدرك بحق طبيعة هذا الاتجاه وأثره المختلفة التي يبدو أن هناك عوامل كثيرة تضافرت على خلقه وتشكيله، منها ما يرجع إلى ثقافة هذا الناقد وفكرة، ومنها ما يرجع إلى موهبته الفنية^(٣)، وقدرته الفائقة على التطرق الجمالي والنفسي للنصوص الأدبية.

ومن اللافت للنظر أن اتجاه هذا الناقد في دراسة الصورة البينية يرتبط أوثيقاً ارتباطاً باتجاهه في دراسته لنظرية النظم التي أودعها كتابه دلائل الإعجاز، والتي يؤكد فيها أن بلاغة التعبير الأدبي لا يرجح إلى اللفظ وحده، ولا إلى المعنى وحده، ولكنها ترجع إلى ارتباط هذا بذلك، وانظامهما في سياق لغوي.

ويوضح هذه الحقيقة قوله معيقاً على بعض التصرص الشي أوردها في هذا الشأن «فقد اتضح إذن اتصاحاً لا يدع للشك مجالاً، أن الألفاظ لا تضليل من حيث هي ألفاظ بصرية، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها

(١) انظر مقدمة كتاب الطراز العلوى : ٤ ط المخطوط، ومادة بلاغة بنادرة المعارف الإسلامية، تعليق الحلوى عليهما، ثم بحث طه حسين "بيان العربي من المعاشر إلى عبد القاهر" ، للنشر ضمن كتاب نقد الشعر المنسوب لقليلة، ترجمة العبادي : ٢٤ - ٣٠.

(٢) محمد خلف الله، من الروحية النفسية في دراسة الأدب ونقشه، ط الثانية جامعة الدول العربية : ١٣٤ - ١٠٧.

(٣) انظر ترجمته في بقية الوعاء للسيوطى : ٣١٠، وأبن شاكر : فسرو الرفيفات، ط المهمة بمحضر : ١ - ٦١٢ - ٦١٣، وأبن العماد، شذرات النهب (احتلت ستة أربع وسبعين وأربعين مائة).

الفضيلة، وخلافها في ملامة معنى الكلمة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك، «ـ لا تعلق له بصريح الكلمة»^(٤).

ويستدل على هذا بأن الكلمة قد تخلو وتروق في موضع، وقد ترى بعينها ستبحة في موضع آخر، والذي ينبعها هذه الحلاوة، أو ذلك التربع هو السياق التعبيري.

ويرغم تأكيده هذه العلاقة الوثيقة بين الكلمة والمعنى، «ـ قد شغل المعنى في نظرية حانباً كبيراً من اهتمامه»^(٥)، للدرجة جعلته يضعه في مرتبة من الفن التعبيري، أعلى من مرتبة الكلمة.

وما يصور هذه الحقيقة عنده قوله مثيرةً إلى أن البلاغة والفصاحة وما يحرى على نسقهما من أوصاف ترجع كلها «ـ إلى المعانى»، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ، دون الألفاظ نفسها، لأنه إذا لم يكن فس التسمية إلا المعانى والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة إلا ما ذكرت، لم يبق إلا أن تكون المعارضة من جهة ترجع إلى معانى الكلام المعقولة درءاً، «ـ الفاظ المسموعة»^(٦).

فمرد بلاغة الفن التعبيري عنده إلى المعنى أصلًا، ثم إلى ما يتطلبه المعنى من لفظ، ولن يتأتى له ذلك إلا إذا دخل في سياق تعبيري.

وهو يرد بهذا على أصحاب اللفظ من النقاد، الذين أرجعوا جمال الفن التعبيري إلى الشكل دون المضمون، وفيهما الشكل على أنه إطار للفظ جمل ي تقوم على الانسجام الموسيقي، والسلام الصوتى بين الحروف والألفاظ المتقاربة فى خارجها الصوتية.

ويقصد بذلك «ـ الباحث»^(٧)، ومن لف لفه من النقاد الذين انتصروا للفظ

^(٤) دليل الأعجمان، تحقيق رشيد رضا، ط سادسة : ٤٦.

^(٥) المرجع السابق (باب اللفظ والنظم) : ١٢٣ - ١٩١.

^(٦) المرجع السابق : ١٢٢ - ١٧٣.

^(٧) المرجع السابق . ٥٢ - ١٧١، ٥٦ - ١٧٢.

على المعنى^(٨)، وكانت حجتهم في ذلك قوله "المحاخط" المشهورة «ومعاني مطروحة في الطريق يعرّفها العجمي والعربي، والميدوي والقريري والمدنى، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتحيز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة^(٩)، وضرب من النسخ وحسن من التصوير»^(١٠). والتأمل لهذا النص جيداً يدرك أن المحافظ لم يقصد باللفظ الكلمة المفردة وحسب، ولكنه يقصد بذلك أيضاً الصياغة الفنية، أو الصورة التعبيرية وبعض العناصر المرسية التي تحقق هذه الصياغة نوعاً من الجمال الصورى الذى يعد أحد مقومات الفن التعبيرى الأصيل.

وفي رأيه أن جودة التعبير أو السياق مرتبطة أو شرق ارتباط بجودة العناصر المجزية لهذا السياق، كالألفاظ وما تشتمل عليه من حروف وأصوات، ومن ثم، فقد نظر أولاً إلى فصاحة اللفظ المفرد الذى يتشكل للبنية الأولى في السياق التعبيرى، ثم إلى بلاغة التعبير اللغوى الذى يتألف من عدة ألفاظ ومعان، وهذا يدلنا دلاله قاطعة على أنه لم يتطرق إلى اللفظ مجرداً عن المعنى ولم يفصل بين هذا وذاك؛ ولكنه نظر إلى الصياغة التعبيرية ورأى أن جمال هذه الصياغة لا يتحقق إلا بحسن اختيار الألفاظ وحسن انتظامها في النسق التعبيرى، معتقداً أن ذلك سيؤدى لا محالة إلى الكشف عن جمال المعنى.

ويوضح ذلك قوله «ومنى كان اللفظ كريماً في نفسه، متخيلاً من جنسه، وكان سليماً من الفضول، بريئاً من التعقيد، حبيب إلى النفوس واتصل بالأذهان.. ومن أعاره الله من معونته تصييراً، وأفرغ عليه من حبته ذنرياً، جلبت إليه المعاني، وسلسل له النظام»^(١١).

(٨) من هولاء أiber هلال العسكري في الصناعتين : ٦٣، والأندى في المرازة : ٤٠٢ / ١.

(٩) في بعض الروايات "صياغة" بدلاً من "صناعة" انظر دلائل الإعجاز : ١٧١.

(١٠) لم يبرهن، تحقيق هارون، ط الثالثة بيروت : ١٢٢ / ٢.

(١١) البيان والتبيان، تحقيق هارون، ط الرابعة المعاشرى بمصر، ١ / ٨.

وهذا يوضح لنا حقيقة موقف "الباحثظ" من هذه القضية ويضع أيدينا على أوجه الاتفاق والاختلاف بينه وبين الجرجاني، فهما يتفقان معاً على أن بلاغة الفن التعبيري مردها في نهاية الأمر إلى السياق الذي يسميه الجرجاني نظماً، بينما يسميه الباحظ صناعة أو صياغة فنية. وهذا يعني ارتباط اللفظ بالمعنى، وعدم تصور وجود أحدهما في السياق التعبيري منفصلًا عن وجود الآخر.

ويرغم اتفاق هذين النقادين على هذه الناحية، فإنهم يختلفان من ناحية أخرى.

ويكمن جوهر الخلاف بينهما في المفاضلة بين اللفظ والمعنى، من حيث التأثير الجمالي في الفن التعبيري، فأيهما أكثر فاعلية في ذلك^{٩٩} يرى الجرجاني أن المعنى هو المؤثر الفعال في الجمال التعبيري، بينما يرى الباحظ على العكس منه، أن اللفظ أشد تأثيراً من المعنى في ذلك.

وإذا كنا قد عرفنا، ما يقصده الباحظ باللفظ، عند إشارته إلى أهميته في الفن التعبيري فيحسن هنا أن نعرف : ما الذي يقصده الجرجاني بالمعنى في هذا الصدد^{١٠٠}

يلو لـ، أنه يقصد بالمعنى هنا شيئاً آخر، غير الذي يتادر إلى الذهن العادي، فهو لا يقصد به ما يحدده المعجم اللغوي للغز من دلالة، ولكنه يقصد به شيئاً أبعد من هذه الدلالة المعجمية، وأقرب ربماً بالدلالة المجازية.

وهذا خدء، وهو بصدق مناقشة هذه القضية يشير إلى أن المعنى ينقسم إلى قسمين، أصلي وفرعي. ويقصد بالمعنى الأصلي المعنى الحقيقي الذي يحدده المعجم اللغوي للغز.

أما المعنى الفرعى، فهو ما يتفرع عن المعنى الحقيقي، من دلالة مجازية، وهو يطلق عليه اسم معنى المعنى. يقول «هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى؛ تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة،

ومعنى المعنى أن تعقل من النفظ معنى، ثم يفضي بذلك المعنى إلى معنى آخر»^(١٢).

وفي رأيه أن جمال الفن التعبيري، لا يرجع إلى المعنى الحقيقي، ولكنه يرجع إلى المعنى الفرعى، أو معنى المعنى^(١٣)، الذى يعد حلية أنيقة لذلك المعنى الأصلى. يقول «فالمعنى الأول المفهوم من أنفس الألفاظ هي المعارض والروشى والخلقى، وأشباه ذلك والمعنى الثانوى، التى يوماً إليها بتلك المعانى، هى التى تكتسى تلك المعارض، وتزين بذلك الروشى والخلقى»^(١٤).

وهو يضغط بشدة على هذه الناحية فى دراسته لنظرية النظم، معتقداً أن المعنى الأصلى ثابت لا يتغير، وأما الذى يطرأ عليه التغيير فهو صورته المجازية^(١٥)، التى هي مناط بحثه ودراسته فى نظرية المعنى.

وعلى العكس منه، يرى "الباحثون" وأصحاب مدرسة النفظ، أن المعنى الأصلى متغير، واللفظ ثابت على حاله^(١٦).

وعلى آية حال، فإن اهتمام الجرجاجى بالمعنى فى نظريته على النحو الذى رأينا، لا يعني تجاهله التام للنفظ، وإنما يعني ذلك وضعه فى مرتبة تالية له، فهو إطاره الخارجى الذى يبرزه للعيان، ومحال أن يحبها المعنى فى فراغ بعيداً عن الإطار الشكلى.

ولما كانت أهمية هذا الإطار تلى أهمية المعنى بالنسبة للفن التعبيري، فقد وجد أنه من الضرورى دراسة هذا الإطار دراسة مفصلة فى مرض معنى آخر، غير كتابه

^(١٢) دلائل الإعجاز : ١٧٥.

^(١٣) وقد سبق عبد القاهر بهذا القول، للمعنى فى الفن الأدفى، بعض ما وصل إليه فى هذا الشأن أستاذة النقد الأدفى الخديعين من الأوربيين مثل رتشاردز - انظر مقدمة كتابه The Meaning of Meaning, p. 235.

^(١٤) دلائل الإعجاز : ١٧٦.

^(١٥) المرجع السابق والمصفحة.

^(١٦) مصطفى ناصف، نظرية المعنى، ط دار العلم . ٤٣ .

دلائل الإعجاز، الذي حظيت فيه دراسة المعنى - كما أشرنا - بقسط وفير من اهتمامه، ويظهر أنه ادخر لذلك مولانا آخر، وهو "أسرار البلاغة" الذي يرى كثيرون من العلماء الباحثين أنه ألقى بعد الدلائل^(١٧)، وضمته نظرته في الصورة البيانية. وللحالظ، أنه لم يخرج في دراسته هذه النظرية، عما قرره في دراسته لنظرية النظم بخصوص أهمية المعنى في الفن التعبيري.

وعلى هدى من هذا الموقف، يطلُّق في دراسته للصورة البيانية، مقرراً حقيقة هامة، وهي أن الفن التعبيري نوعان، أصيل وزائف. ويشبه الفن الأصيل بالذهب الإبريز «الذى مختلف عليه الصرور، وتعاقب عليه الصياغات، وجل المعلول في شرفه على ذاته، وإن كان التصريح قد يزيد في قيمته ويرفع في قدره»^(١٨).

وأصلَّة هذا النوع، مردها إلى شرف معناه، كما أن زيف النوع الثاني، مرده إلى وضاعة معناه.

ولهذا فقد يبدو شريفاً في الظاهر، ويشير الإعجاز بجمال مظهره، ولكن سرعان ما يتهاوى هذا الجمال المصنوع فـينكشف المعنى الزائف، وتعرف حقيقته. وعلى هذا، فالصورة البيانية في رأيه، معنى منسق، أو مضمون في حلية جمالية أنيقة، وهي روح الفن التعبيري، وسر جماله.

وهي ليست لوناً واحداً، وإنما هي ألوان متعددة، فمثلاً التشبيه، ومنها التمثيل، ومنها الاستعارة، ومعظم هذه الألوان البيانية ترجع إلى المجاز. وقد بدأ بدراسة هذه الألوان لوناً لوناً، مستهلاً ذلك بالاستعارة ثم التشبيه والتمثيل وأخيراً المجاز، وقد تناولت دراسته لكل لون منها عدة نقاط رئيسية وهي تحديد ماهية كل لون والكشف عن خصائصه الفنية، وتأثيره الجمالي في الفن التعبيري.

Introduction of Ritter II, p. 6

(١٧) انظر مقدمة "ريتز" لكتاب أسراره البلاغية

ومن الوجهة النفسية: ١٠٧ - ١٠٨، وزغلول سلام . تاريخ النقد: ١ / ٢٢.

(١٨) أسرار البلاغة، تحقيق لمرتضى، ط الشمارية: ٣٣.

وكان من المفروض أن يبدأ دراسته لهذه الصورة البيانية، بتناول العام منها أولاً، ثم الخاص بعد ذلك.

وبما أن الون هذه الصور البيانية وأفرعها، ترتد غالباً إلى المazar، فكان عليه أن يبدأ بدراسة المazar أولاً، ثم يتناول بعد ذلك صوره وأنواعه، ولكنه عكس الآية عامداً فتحدث عن الأنواع قبل الأحداث، وليس هذا وحسب، ولكنه قدم في دراسته لهذه الأ نوع الفرع منها على الأصل، فالتشبيه باعتراضه أصل الاستعارة^(١٩)، ومع هذا، فقد أخره عن الاستعارة وبدأ بها ثم ثنى به.

ومن ثم، فقد يندى هذا المسلك التهجي من ناقد عقلاني التفكير، مثل عبد القاهر الجرجاني شيئاً محيراً، وقد يدفعنا هذا إلى البحث عن سر هذا الاضطراب التهجي الذي يمكن من اعتقاده بأن الدراسة الدقيقة للظواهر الفنية لا تأتى إلا من خلال معرفة جزئياتها الدقيقة، التي تحدد أخص خصائصها والوصول من ذلك إلى معرفتها جملة، والكشف عن ماهيتها. لأن معرفة الشيء تفصيلاً تختلف عن معرفته جملة، ففي التفصيل تحديد دقيق لخصائص النوع لا يتحقق برؤيته جملة.

ثم إن هذه الدراسة التفصيلية، القائمة على التحليل الدقيق لخصائص النوع، تتيح للدارس فرصة كبيرة لتأمل الطاهرة التي يدرسها تاماً دقيقاً واعياً، وكلما كثر تأمله لها اكتشف فيها شيئاً جديداً لم يره من قبل.

يقول «فإنك تبين من تفاصيل الصور بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ما لم تتبينه بالسماع الأول، وتدرك من تفاصيل طعم المنزق بأن تعينه إلى اللسان ما لم تعرفه في النزقة الأولى، ويأدرك التفصيل يقع التماضيل بين راء وراء وسامع وسامع، وهكذا. فاما الجمل فتستوى فيها الاقدام، ثم اعلم أنك فى إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه، او تزوره كمن يتفقى الشيء من بين جملة وكمن يميز الشيء من قد اخْتَلَطَ به. وإنك حين لا يهمك التفصيل، كمن يوحد الشيء جزائفاً وجزائفاً»^(٢٠).

^(١٩) المرجع السابق : ٣٥.

^(٢٠) المرجع السابق : ١٨٤ - ١٨٥.

وهو بهذا الاتجاه المنهجي يتفق وأصول المنهج الاستقرائي الذي يعد منهج العلم في العصر الحديث، والذي من أخص خصائصه استقراء جزئيات الظاهرة، وأنواعها المختلفة، بغية الوصولة من هذا كله إلى حكم عام، يمكن تطبيقه على الظاهرة كلها، وهذا المنهج في الحقيقة هو المعبر عن روح الحضارة الإسلامية ومن صنع العقل الإسلامي وعن المسلمين أحدهم الأوربيون في العصور الوسطى^(٢١).

فمنهج الجرجاني في دراسة هذه الظاهرة الفنية لا يعد شيئاً غريباً على الفكر النقدي العربي، وإنما هو شيء أصيل فيه.

ويبدو أن بعض الدراسات التي سبقته إلى دراسة هذه الظاهرة الفنية، قد حظيت بشيء من روح هذا المنهج.

ويتجلى هذا واضحاً في اتجاهها نحو تحليل الظواهر البينانية وتحديد خصائصها وأنواعها المختلفة. ولعل دراسة "ابن المعتز" لفنون البديع التي حصرها في خمسة أنواع^(٢٢)، تعد من أقدم هذه الدراسات. وقد بدأ هذه الدراسة بالاستعارة واعتبرها لوناً من ألوان البديع، وثمرة من ثماره وليس بذلك قرينة للتشبيه أو التمثيل.

ويظهر أن كثيراً من النقاد الذين تناولوا هذه الظاهرة الفنية بعده، قد تأثروا بمناجاه في دراستها، وبفهمه لها.

ويبدو هنا بوضوح عند العسكري ٣٨٥ هـ في الصناعتين، فقد درس الاستعارة على أنها لون من ألوان البديع وصورة من صور المجاز، وفصل في ذلك بينهما وبين التشبيه، الذي عده هنا بلاغياً قالماً بذلك، ودرسه على هذا النحو^(٢٣).

^(٢١) انظر : علي سامي الششار، منهج البحث عند مفكري الإسلام : ٣٨٢ - ٣٨٤، وكتاباً "منهج النقد التاريخي الإسلامي والمنهج الأوروبي" ، ط الثالثة، الرابعة : ٩٤ - ٩٥.

^(٢٢) وهي الاستعارة والقطباق والمحاسن، ورد الإعجاز على الصدور ثم للنعيك الكلامي، انظر : ابن المعتز، كتاب البديع، ط كرتشكوفسكي : ٢ - ٥٣.

^(٢٣) الصناعتين الباب السابع في التشبيه : ٤٤ - ٢٦٥، والفصل الأول من الباب التاسع (البديع) في الاستعارة، ط الثانية عيسى اليافي الحلبي : ٢٧٤ - ٤٩٧.

ويتضح من دراسة الأمد ٣٧٠ هـ التطبيقية لهذه الظاهرة الفنية على شعر أبي تمام، أنه تأثر بهذا الاتجاه تأثيراً واضحاً^(٢٤).

ويعد أبو الحسن الجرجاني ٣٦٦ هـ من أكثر هؤلاء التقاد، تأثيراً في الماء عبد القاهر الجرجاني لدراسة هذه الظاهرة الفنية وفهمه لأنواعها، وألوانها المختلفة ويبدو هذا بشكل واضح من دراسته للاستعارة وفهمه لأنواعها وألوانها المتعددة. فقد علّمها كمعظم النقاد السابقين عليه لوناً من ألوان البديع ولكنه اختلف عنهم في اعتباره التشبيه أصلًا فيها.

ويوضح هذه الحقيقة قوله «إنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت الغبارة فجعلت في مكان غيرها وملأكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له، للمستعار منه وامتناع اللفظ بالمعنى»^(٢٥).

وقد اقتني عبد القاهر أثر أبي الحسن الجرجاني في ذلك متخدًا من هذا التعريف تكاءً اعتمد عليها في تحديد ماهية الاستعارة، والتفريق بينهما وبين المجاز المرسل، على أن المجاز أعم من الاستعارة، فكل لفظ استعمل في غير معناه الحقيقي، يعد مجازاً لغرياً، ولكن إذا كان الاستعمال المجازي لعلاقة المشابهة فهو استعارة^(٢٦). فكان الاستعارة على هذا التحرر، هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له علاقة المشابهة بين الأصل والفرع.

وبناءً على هذا، فهي لون من ألوان المجاز^(٢٧).

وقد حاول عبد القاهر الجرجاني تبعًا لهذا أن يقرر حقيقة هامة، وهي أنه لا تناقض بين قول بعض التقديرين، وإن الاستعارة لون من ألوان البديع، وتقول بعض المتأخرین إنها لون من ألوان المجاز. ذلك لأنها لا تعد من البديع إلا لأن لفظها

^(٢٤) المرازة : ١ / ٢٥٩ - ٢٩٢.

^(٢٥) الوساطة : ٣٤.

^(٢٦) أسرار البلاغة : ٣٥ - ٣٦، ٢٤٢٤ - ٢٤٣.

^(٢٧) وعلى هذا الرأي يذهب بعض البلاغيين المتأخرین مثل ابن الأثير، ومحنة العلوی وبعض شراح التشبيه كالخطيب الفزوي. انظر المثل المسار : ٢ / ٧١-٧٠، المرازة : ٢٦١-٢٦٠، الإيضاح : ١٥٨.

استعمل في غير معناه الأصلي إلى معنى بمحاري، لوجرد شبه ما بين الأصل والفرع، ولو لم يوجد هذا الشبه ما حاز لهم وصفها بأنها لون من لوان البديع. فهذا الشبه هو الذي يعطيها صفة الإبداع ويدخلها في دائرة الفنون البديعية بضاف إلى ذلك أن هذا الاختلاف في مفهوم الاستعارة وتحديد ماهيتها يرجع كما يرى هذا الناقد، إلى عدم التدقير في تحديد المصطلحات البلاغية^(٢٨). وهذا يقودنا إلى أمر هام، يعد سمة واضحة في لغة هذا الناقد إلى دراسة الصورة البيانية، وتعنى بذلك دقتها في تحديد المصطلحات البيانية، التي كانت مضطربة في أذهان كثير من النقاد. وقد بدا لنا هذا بشكل واضح من تحديده ل Maher الاستعارة وتفريقيه بينها وبين المجاز المرسل.

ويتضح هذا أيضًا من دراسته للتشبيه والتتميل وتفريقه بينهما، على أساس أن التتميل قسم من أقسام التشبيه فهو أخص وتشبيه أعم، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً.

ومرد هذه التفرقة في رأيه، إلى وجه الشبه فهو في التشبيه أمر واضح بين، بينما هو في التتميل غير واضح ويحتاج لضرب من التأول العقلى كى يتضح للأذهان.

يقول: «اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضررين: أحدهما - أن يكون من جهة أمر بين، لا يحتاج فيه إلى تأول. والآخر - أن يكون الشبه عصولاً بضرب من التأول.

«مثال الأول : تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه وبالحلقة في وجه آخر. وكالتشبیه من جهة اللون، كتشبيه الخد بالردد والشعر بالليل والوجه بالنهار وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئاً فيما يدخل تحت الحوافل»^(٢٩).

^(٢٨) أسرار البلاغة : ٢٤٢ - ٢٤٣.

^(٢٩) المرجع السابق : ٢٤٢ - ٤٤٢.

هذا عن النوع الأول من التشبيه. أما عن النوع الثاني أى التمثيل فمن أمثلة قوله "حجة كالشمس"، فقد شبهت الحجة هنا في ظهورها ووضوحها بالشمس. والحقيقة أمر معنوي، أما الشمس فشيء محسوس، ووجه الشبه بين الحسي والمعنوي لا يدرك بسهولة، لأنه لا يدو واضحًا ملموسًا وضوحاً في التشبيه بين المحسوسات، وإنما يدور أمراً خفياً يستعمل على إدراكه بشيء من التصور الذهني، والتأول العقلي «وذلك أن تقول حقيقة ظهور الشمس، وغيرها من الأجسام، لا يكون دونها حجاب وغلوه مما يجعل بين العين وبين رؤيتها، ولذلك يظهر الشيء لك، ولا يظهر لك إذا كنت من وراء حجاب أو إذا لم يكن بينك وبينه ذلك الحجاب».

ثم نقول إن الشبهة تنظر المحاجب فيما يدرك بالعقل لأنها تمنع القلب رؤية ما هي شبيهة فيه كما يمنع المحاجب العين أن ترى ما هو من ورائه، فإذا ارتفعت الشبهة حصل العلم بمعنى الكلام الذي هو الحجة على صحة ما أدى من الحكم قبل هذا ظاهر كالشمس»^(٣٠).

وعلى هذا، يمكننا القول بأن الجرجاني يرى أن وجه الشبه في التشبيه حسي، بينما هو في التمثيل عقلي.

وهو ينفرد بهذا الرأي عن آراء كثير من النقاد والبلاغيين، الذين سبقوه والذين آتوا من بعده، فيغضونه ليفرقوا بين التشبيه والتمثيل، وأعتبرهم فاسلاً لاغفرا واحداً^(٣١). على حين فرق بعضهم بينهما معتبراً التشبيه هو ما كان وجه الشبه فيه منفردًا، سواء أكان عقلياً أم حسياً. أما التمثيل فهو ما كان الشبه فيه متزرعاً من أمور متعددة^(٣٢). وهذا على العكس مما يذهب إليه ناقدنا.

ومن مظاهر هذه النقاوة كذلك ملاحظته أن التشبيه المتزعزع من أمور

^(٣٠) المرجع السابق : ١٠٤.

^(٣١) انظر : العسكري، المصاعدين : ٢٤٩، والنيل السائر : ٣ / ١١٦، والطراز : ١ / ٣٢٣ - ٣٢٤.

^(٣٢) البرد، الكامل : ٢ / ٤١، الفروضي، الإيضاح : ١٤١.

متعددة، لا يأتى على صورة واحدة، ولكنه يأتى على صورتين متضادتين، إحداهما مفرقة، والأخرى مركبة. ويعنى بذلك أن التشبيه فى الصورة الأولى يعتقد على أمرين أو أكثر، ليس تبعهما امتزاج أو تشابه بحيث إننا لسو جزءنا الصورة وفككنا عقدها لاستطعن أن نستخرج منها عدة صور وتشبيهات منفصلة.

أما بالنسبة للصورة الثانية، فنلاحظ أن التشبيه فيها يودى إلى امتزاج كل أجزاءها وعناصرها، مولفة معًا صورة متكاملة، وتشبيهًا واحدًا، بحيث إننا لو حللنا هذه الصورة أو ذلك التشبيه، لا نحصل على المعنى الذى أدته الصورة ككل، ويصعب أن نجمع من شتاتها عدة صور أو تشبيهات مستقلة^(٣٣).
وتوسيعًا لهذا يذكر لنا بعض الأمثلة التطبيقية على كل نوع من هذين التوجين. فمن أمثلة النوع الأول قول أمرى القيس :

كان قلوب الطير وطَبَّساً ويا بَسَا لَدِي وكرا العتاب والخشف البالى
فقد صور أمرق القيس قلوب الطير فى صورتين متقابلين صورة وهى رطبة
بالatab، وصورة وهى جافة يابسة بالخشf البالى.
وكل صورة من هاتين، تتضمن تشبيهًا مستقلًا، ذا طرفين مشبه ومشبه به
ووجه شبه يفهم من سياق المعنى. وفي كل منها معنى مختلف عن المعنى الذى
تضمنه الصورة الأخرى ومن ذلك أيضًا قول المتنى :

بدتَ لَمَرًا وَمَاسْتَ خُوطَ بَانَ وَفَاحَتْ عَنْبَرًا وَرَنَتْ غَزْلا
فتتحن هنا أمام عدة صور لا صورة واحدة.

ولو حللنا هذا التشبيه إلى عناصره الأولى لحصلنا منه على عدة
تشبيهات^(٣٤) وصور مختلفة، الصورة الأولى بدت كالقرن والثانية ماست كخوط
بان، والثالثة فاحت كالعنبر والرابعة رنت كالغزل.

وواضح أن معنى كل صورة من هذه الصور الأربع مغاير لمعنى الصور

^(٣٣) أسرار البلاغة : ١١٣ - ١١٥.

^(٣٤) المرجع السابق : ٢٢٠ - ٢٢٢.

الأخرى، لأن كل واحدة منهن، تصور ناحية جمالية في هذه المرأة كجمال الوجه أو القد أو العينين أو رائحة الفم.

ومن الأمثلة التي أوردها، لتوضيح النوع الثاني، أي التشيه المركب. قوله تعالى مصوّراً موقف اليهود من التوراة (مثـل الـذـيـن حـلـوا التـورـاة ثـم لـم يـعـلـمـوهـا كـمـلـ الـحـمـار يـحـمـلـ أـمـفـارـاـ) ^(٣٢).

فهذه صورة متكاملة تؤدي معنى واحداً ولو حاولنا فك عقدها، واستخراج عدة صور منها تؤدي المعنى المطلوب لاستحال ذلك.

فلو قلنا مثلاً : إن اليهود كالحمار، والتوراة كالأسفار، ما أدى بنا ذلك إلى المعنى المطلوب. لأن المدف من التشيه هنا هو وصف حالة معينة لليهود، وهي حملهم للتوراة، مع حملهم التام لمعانيها ^(٣٣)، وهذه الحالة تشبه حالة الحمار الذي يحمل الكتب ولا يفهم ما يدخلها من معان.

ومن الأمثلة الشعرية على هنا، قول ابن المعتز :

كانه وكان الكأس في فمه . هلال أول شهر غاب في شفق.
فالصورة هنا مركبة وإذا حاولنا فك عقدها احتل المعنى، احتلاً كبيراً، لأن ابن المعتز، لا يقصد من وراء عقده هذه الصورة، أن يشبه الكأس على انفراد بالملال، والشقة بالشفق ^(٣٤)، وإنما أراد وصف حالة معينة، لا تتأتى إلا من التلاف حوائب هذه الصورة معاً، وهي تشيه منظر الكأس في الفم، منظر هلال أول شهر خلف الشفق الأخر.

ومن ذلك قول ابن الرومي مدح رجلاً ليس أهلاً للمدح :
إني وتربيتني بحد سبعينا . كمعلق درا على خنزير ^(٣٥).

^(٣٢) آية رقم ٥ من سورة الحسدة.

^(٣٣) أسرار البلاغة : ١١٤ - ١١٦.

^(٣٤) للرجوع السابق : ٢٢٥ - ٢٢٦.

^(٣٥) المرجع السابق : ٢٢٨ - ٢٢٩.

فهذه صورة مركبة من قبيل الصورة السابقة، ويصعب علينا أن نجزعها إلى
عدة صور لأن ذلك سيؤدي إلى تجزئة المعنى، الذي يقصد إليه الشاعر من وراء
عقدة هذه الصورة. -

والذى يمكن تلخيصه في قوله، إنه يشبه عدم جدوى مدحه لهذا الرجل،
الذى لا يغير المدح، من طباعه وصفاته القبيحة بعدم جدوى وضع الدر على المخزير
لأن ذلك لن يغير أبداً من قبح صورة المخزير، وسوء طباعه.
ويرجح الفضل الأكبر إلى هذا الناقد في تفريقة الدقيق بين هذين النوعين
من التشبيه، وأعطاه لكل منها اسمًا اصطلاحياً عاصماً به.

وبذلك يضع حدًا لهذا الخلط والاضطراب الذي وقع فيه كثير من النقاد
قبله^(٣٩)، رغم بصدق دراسة هذا اللون البياني، وغيره من لوان البيان الأخرى.
وإذا كانت هذه الدقة الاصطلاحية شيئاً تميز به اتجاه الجرجاني في دراسته
للصورة البيانية، وتفرد به عن غيره من النقاد، فهل هناك من تعليل أو تفسير لذلك؟
لقد حاول بعض أساتذة البحث الأدبي من معاصرينا تفسير ذلك في ضوء
تأثير الثقافة العربية الإسلامية بالثقافة الميلينية.

وتصور بناء على هذا تأثير الجرجاني بهذه الثقافة وعنه أرسطر بالذات
في دراسته لهذه الظاهرة البيانية، وغالب في هذا مغالاة شديدة، فادعى أن عبد القاهر
الجرجاني لم يكن إلا نافيسونا يجيد لهم أرسسطو والتعليق عليه^(٤٠).

ونحن لا ننكر التأثير الأرسطي في الثقافة العربية الإسلامية، وفي نشأة
البيان العربي وتطوره، وقد سبق أن دلتنا على صحة ذلك^(٤١). ولكن الذي ننكره
هنا هو عزو هذه الظاهرة المنهجية إلى هذا العامل وحده، وللمغالاة في تصوير تأثير

^(٣٩) وقد لوحظ هذا أيضًا عند بعض المتأخررين، النظر مثل السار: ٢ / ١١٦، والطارار: ١ / ٢٨٦، والقرزوني، الإيضاح: ١٤١.

^(٤٠) البيان العربي من الملاحظ إلى عبد القاهر: ١٤.

^(٤١) التيارات الأجنبية في الشعر العربي: ١٢٤ - ٣٥١.

الجرحاني بالثقافة الميلينية وأرسطر بوجه خاص.

وذلك لأن التأثير المليسي في الثقافة العربية، قد حدث قبل الجرجاني بقرون من الزمان على أقل تقدير باعتراف هذا العالم الباحث^(١)، وكثير من أسائلة البحث الأدبي^(٢)، وقد حظي بعض النقاد العرب من هذه التأثير بأكثر مما حظي الجرجاني منه^(٣).

يضاف إلى ذلك حقيقة هامة وهي أنه قد وصل لنا أن منهج الجرجاني في دراسة الصورة البيانية ليس منهجاً أرسطياً، بل الكلمات عادةً تطبيقها على الحالات الجزرية التي تدرج تحتها، وإنما هو منهج استقرائي يبدأ به ذرء ثم يتبع بالكل.

والمتأمل الراهن لا يتجاهل هذا الناقد في دراسة الصورة البيانية يتضاعف أن وراء هذه الدقة المنهجية سبباً أعمق من هذا التأثير المليسي، وهو اتجاه الدينى والمنهجى. ولو أسلنا جيداً مفهومه للصورة البيانية واعتباره إياها أداة من أدوات المجاز وتحديداته بناء على ذلك لاماهة المجاز وأنواعه المختلفة لأدركها حقيقة ذلك.

وتوضيحاً لهذا نقول، إن دراسته لهذا النوع البياني وإشارته إلى أن المجاز خلد الحقيقة، وتقسيمه له بناء على ذلك على قسمين : لغوى وعقلى.

ويرى أن النوع الأول يختص بالفرد، أما النوع الثاني فيختص بالجملة ويعنى بال النوع الأول : استخدام اللفظ فى معنى غير معناه资料ى، للامسة بين الأصل والفرع، أو لمشابهة بينهما^(٤).

وبناء على هذا، فالمجاز اللغوى، ينقسم عنده إلى قسمين، مجاز مرسل واستعارة، على أن الأصل فى المجاز المرسل، هو وجود صلة أو علاقة ما بين المعنى

^(١) البيان العربي من المحافظ إلى عبد القاهر : ١٠ - ٢٨.

^(٢) مثل : أوليري، مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب : ٢٢٩، ودى بور، تاريخ الفلسفة فى الإسلام : ١٥، وإبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب والمغاربة : ٥٤.

^(٣) مثل قدمة ابن حضر في كتابه نقد الشعر.

^(٤) أسرار البلاغة : ٣٩٦ - ٣٩٨.

الأصل، والمعنى الفرعى، كعلاقة السبب بالسبب، أو الحال بال الحال، أو الجزء بالكل أو العام بالخاص^(١١)، أما الاستعارة فالعلاقة فيها بين الأصل والفرع قائمة على المشابهة.

ومن ثم، فهو بعد التشبيه أصلًا في الاستعارة، وسعة دالة عليها، وميزة لها عن ألوان المجاز الأخرى.

ويلاحظ أنه يلح إلحاحاً شديداً على تحديد مفاهيم بعض هذه المصطلحات البينانية، ويبدو أن وراء ذلك الإلحاح دافعاً دينياً قوياً.

ذكما هو معروف أن دراسة المجاز كان الباحث على نشأتها وتطورها اختلف بعض الفرق الإسلامية في فهم النص الديني وتاريخه.

ويعزى إلى المعتزلة الفضل الأكبر في ذلك، فقد اخترعوا من دعوتهم إلى التنزية الذي يعد أحد أسس التوحيد عندهم^(١٢) مدخلًا لتأويل النص الديني تأريحاً مجازياً، وبخاصة تلك الآيات التي يلوح منها تشبيه أو تحسيم، أو إثبات صفات الله. وانتهى الأمر ببعضهم إلى اعتبار اللغة بمجازاً، وعدم التسليم بصحة المعنى الحقيقي^(١٣).

ويظهر أن الأشاعرة وبعض أهل السنة اعتبروا الإفراط في ذلك التأويل شططاً وخرقاً عن المعنى الحقيقي الذي يهدف إليه النص^(١٤)، وتفادياً لهذا فقد سلموا بوجود المعنى الحقيقي والمجازي، وحاولوا في ضوء ذلك تفسير بعض الآيات، التي يلوح منها تشبيه أو تحسيم على أنها مجرد أمثلة لتقريب المعنى إلى الذهن.

ويظهر أن الجرجاني المفكر الأشعري والفقير السنى^(١٥)، كان يعتمد هذا

(١١) انظر أنواع هذه العلاقات في كتاب بعض المؤلفين كالإيضاح : ١٥٨ - ١٥٥.

(١٢) عن أصول المعتزلة، الفطر : ضحي الإسلام : ٢١ / ٢ - ٢٢.

(١٣) ويبدو هنا من منحى الرغبى فى معجمه أساس البلاغة.

(١٤) أسرار البلاغة : ٤٢٥ - ٤٢٨.

(١٥) راجع ترجمته في بغية الرعاع، ط بيروت : ٣١٠، والفرنسي بالوفيات، ط النهضة بمصر : ٦١٢ / ٦١٣.

الاتجاه ويدو هذا بشكل واضح من تفسيره لبعض معانى الآيات القرآنية، التي أورها المعتزلة تأريلاً عازياً وغالباً في ذلك.

مثل قوله تعالى **(والسماء مطربات يسمينه)** قوله **(والارض جيماً قبضته يوم القيمة)** فالمعتزلة يرون أن المعنى هنا، لا تعنى الجارحة المعروفة، وإنما تعنى شيئاً معتبراً، وهو القدرة، وكذلك القبضة تعنى للمعنى نفسه، وهاتان النقطتان في رأيهما قد تغير معناهما الحقيقيان إلى هذا المعنى المجازي، وهذا من حيث اللون البيانى، مجاز. أما في رأى بعض الفرق الإسلامية الأخرى، فهما استعارة، ولكن الجرجانى يقف من هذين الاتجاهين موقفاً معارضًا، معبراً في ذلك عن اتجاه الأشاعرة وبعض أهل السنة.

ويتلخص موقفه في أنه لا يوافق على إعطاء كل لفظة من هاتين النقطتين معنى مجازياً، يصل عمل المعنى الحقيقي، لكل منها ويلغيه تبعاً لهذا.

ثم إنه لا يوافق على اعتبارهما من قبيل الاستعارة لأن الاستعارة قائمة في الأصل على التشبيه ومحال أن يقال إن الله سبحانه شبه نفسه بإنسان له يد أو قبضة. وإنما يعتبر هذا كله من قبيل المثل، ويوضح ذلك قوله «إذا تأملت علمت أنه على طريقة المثل، وكما نعلم في صدر هذه الآية، وهو قوله عز وجل، والأرض جيماً قبضته يوم القيمة - حصول المعنى، على القدرة، ثم لا تستحيز أن تحمل القبضة اسمًا للقدرة، بل نصيير إلى القدرة من طريق التأويل والمثل، فنقول : إن المعنى والله أعلم - أن مثل الأرض في تصرفها تحت أمر الله وقدرته، وأنه لا يشد شيء مما فيها عن سلطانه عز وجل، مثل الشيء يكون في قبضة الأخذ لنا منه، والجامع يده عليه، وكذلك حقنا أن نسلك بقراطه مطربات يسمينه هذا المسلك»^(٤١).

والشيء نفسه تلحظه عليه في دراسته للمجاز العقلى الذي يعرفه بأنه إسناد الفعل أو معناه لشيء غير قادر على إحداث ذلك الفعل^(٤٢). كفولنا مثلاً

^(٤١) أسرار البلاغة : ٤٠٤ - ٤٠٥.

^(٤٢) المرجع السابق : ٢٤٢.

" فعل الرياح النور " أو " أنت الريح الزرع ".

والمحاذ هنا نفس إسناد الفعل للريح، لأنه غير قادر على إظهار الشور، أو إثبات الزرع، وإنما الفاعل حقيقة هو الله، القادر على فعل ذلك.

يقول « وإنما الفعل لغير القادر لا يصبح في قضايا المعنول، إلا أن ذلك على سبيل التأويل، وعلى العرف الجارى بين الناس، أن يجعلوا الشيء إذا كان سبباً أو كالمسبب في وجود الفعل من فاعله كافه فاعلاً، فلما أحري الله سبحانه وتعالى العادة وأنفذ القضية أن تورق الأشجار، وتظهر الأنوار وتقبس الأرض ثوب ثيابها في زمان الريح صار يترهم في ظاهر الأمر وبجرى العادة كان لوجود هذه الأشياء حاجة إلى الريح، فاستد الفعل إليه، على هذا التأويل »^(٢٩).

ثم يشير إلى أن هذا اللون من المحاذ موجود في القرآن. ويُتضح هذا في مثل قوله تعالى **﴿فَتَوَقَّى أَكْلَهَا كُلُّ حَيْنٍ بِمَاذِنَ رِبَاهَا﴾**^(٣٠)، وقوله **﴿أَوْ إِذَا تَلَيْتَ عَلَيْهِمْ آيَةً رَادَتْهُمْ إِيمَانَهُم﴾**^(٣١)، وقوله **﴿وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَنْقَافَهَا﴾**^(٣٢).

وهذا إن دل على شيء فإثباته يدل على مدى ما كان للباعث الديني، من تأثير عليه في تحديداته، لقاوميه هذه المصطلحات البينية.

يضاف إلى ذلك عامل هام، لا ينبغي إغفاله هنا، وهو ثقافة هذا القائد العقلية والأدبية، التي بدها أثرها واضحًا في دراسته لهذه الظاهرة البينية، وصياغته لمصطلحاتها الدقيقة، وتدعميه بذلك كلها، بالشهادة والتصور الأدبية الغيرية، ويتحقق الآخر العقلاني لهذه الثقافة في منهجه الذي انتهجه لدراسة هذه الظاهرة البينية والذي يتسم كما أشرنا بالتحليل الدقيق لأجزاء هذه الظاهرة وعناصرها المختلفة مستهدفاً من وراء ذلك، تحديد ماهيتها وخصائصها العامة.

^(٢٩) المرجع السابق : ٤٣١.

^(٣٠) آية ٤٥ من سورة إبراهيم.

^(٣١) آية ٢ من سورة الأنفال.

^(٣٢) آية من سورة الرزلة.

كما يتحلى أيضاً في تعبيره الأدبي، الذي يفوح في كثير من الأحيان برائحة الجدل والمناقشة العقلية والمنطقية التي يحاور من خلالها، مخاطبة عقل القارئ أو السامع، وإقناعه بما يثير من قضايا وأحكام نقدية، حول هذه الظاهرة البيانية، وأنواعها المختلفة.

وما يوضح ذلك إشارته إلى أن بعض ألوان الصورة البيانية، كالتشبيه والاستعارة ضرب من القياس العقلي.

يقول «أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل والتشبيه قياس والقياس، يجري فيما تعيه القلوب، وتتركه العقول، و تستفتح فيه الإفهام والأذهان، لا الأسماء والأذان»^(٦).

وما يوضح هذا أيضاً، اهتمامه الرائد، بتحليل وجود مثل هذه الظواهر البيانية، ففي التعبير الأدبي تعليلاً عقلياً، والكشف عن قيمتها الفنية وأسرارها الجمالية. من ذلك مثلاً قوله عن أهمية التمثيل في التعبير الأدبي، وقيمة الفنية.

«وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتأثرين، حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغارب، ويجمع ما بين المشتم والمعرق. وهو يريك للمعنى الممثلة بالروحان شيئاً في الأشخاص المماثلة، والأشباح القائمة وينطلق لك الآخرين، ويعطيك البيان من الأعمم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك الشام عين الأضداد، فیأتيك بالحياة والموت بمصرعين، واللاء والنار بمحنتين»^(٧).

وشبيه بهذا قوله عن أهمية الاستعارة وقيمتها الفنية «فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعمم فصيحاً والأجسام المخرس ميتة، والمعنى الخفية بادية حلية، وتحد التشبيهات على الجملة معجبة ما لم تكتها.

وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة، التي هي من عجائب العقول، كأنها قد حسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية، حتى تعود

^(٦) المرجع السابق : ٢٦.

^(٧) المرجع السابق : ١٤٧ - ١٤٨ .

روحانية خالصة، لا تتماها إلا الفطور»^(٩).

ومن ثم، يكشف هذا الناقد الشاتب النظر عن الأهمية الحقيقة للصورة البينية في الفن التعبيري التي لا تقتصر على توضيح المعنى، وإبرازه في صورة حية، ولكنها تتعدي ذلك إلى تشخيص وإضفاء بعض الصفات الإنسانية عليه، أو تحرير الأوصاف المادية والحسية، حتى تصبح روحانية خالصة.

وعلى هذه، فهي ليست أداة لنقل المعنى وحسب، وإنما هي أيضًا أداة لنقل النفع الأدبي بالمعنى، والكشف عن صلته الوثيقة بنفسه ووجوداته.

وعلى هذَا يمكّنا القول، بأن مفهوم الصورة البينية عند الجرجاني لا يقتصر على كونها معنى منتقى في حلقة أنيقة، ولكنه يتعدي ذلك إلى اعتبارها مجموعة من الإحساسات والمشاعر، التي يضيفها الأدب على المعنى، مصوّرًا ذلك كله، في إطار فني جميل.

وهذا الإطار الفني يثير وجدها للتألقين له، فتحيل نسوسهم إليه، وتحذّب أنفاساتهم نحوه.

ويؤكد هذه الحقيقة قوله عن الأثر النفسي للتمثيل «واعلم أن ما اتفق العقلاً عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعانٍ أو بترت باختصار في معرضه، كساماً أبهة، وضاعف قولهما في تحريك النقوس إليها، واستثار لها من أحاسيس الأفحة صباها وكلفها، وقسّر الطياع على أن تعطيها حبة وشفقاً»^(١٠).

. وقد سبق الجرجاني بهذا الإدراك الراعي للقيمة النفسية للصورة البينية ما وصل إليه بعض النقاد الأوروبيين الحديثين من نتائج في هذا الشأن^(١١)، وكذلك فلاسفة علمي النفس الجمالي^(١٢)، كما استطاع بذلك أن يضع في أيدينا مفتاحاً

^(٩) المرجع السابق : ٥٠ - ٥١.

^(١٠) المرجع السابق : ١٤٩.

^(١١) مثل رتشاردر الذي يعد أبا النقد الإنجليزي، انظر كتابه مبادئ النقد الأدبي : ٣١٠ الترجمة العربية.

^(١٢) من الوجهة النفسية : ١٣٤ - ١٣٥، وغينري هلال، النقد الأدبي الحديث : ٢٨٨ - ٢٩١.

حل مشكلة من أعقد المشاكل الفنية في دراسة الصورة البيانية، عند شعراء البدع
في العصر العباسي.

من ذلك مثلاً قول أستاذهم بشار بن برد :

وكان رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا

وقول أبي نواس :

ما الرجل المال أمست تشتكي منه الكلالا

وقول مسلم :

تقطم المال والأعداء من يده لا زال للمال والأعداء ظلاما

وقول أبي تمام :

لا تسقني ماء الملام فإلني صب قد احصلت ماء بكالي

ويتحذف النساء الحافظون من هذه الآيات وما على شاكلتها شواهد على

خروج هؤلاء الشعراء عن حدود الصياغة التعبيرية للألوقة للشعر العربي^(٢٣).

إذ ليس هناك وجه شبه واضح في بيت بشار بين رفع الحديث وقطع

الرياض، وليس هناك ملامة في استعارة الرجل للمال في بيت أبي نواس، وكذا في

استعارة الكلام للعمال في بيت مسلم، والماء للسلام في بيت أبي تمام.

ولكن الجرجاني يرى هنا رأياً آخر بعد بحثه مفتاح حل هذه المشكلة.

وخلاله هذا الرأى، أن المقاربة في التشبيه، والملامة في الاستعارة، قد

لاتتساند أحياناً في الواقع للادى المخارجي، وإنما تلتسان في الواقع النفسي
الداخلي.

ويعتل هنا بالمثال الشهير "كلام كالعسل" فليس هنا وجه شبه واضح بين
الكلام والعسل، فالكلام شيء مسموع، والعسل شراب ملتف، ولكن هنا وجه
خفى بين طرفي هذا التشبيه «وهو ما يجده الذائق في نفسه من اللذة، التي تحصل

^(٢٣) انظر : البرد، الكامل : ٢ / ١٠١ - ١٠٢ ، المازنة : ١ / ٢٤٥ - ٢٥٣ ، الصناعتين : ٣١٣ -

٣١٤ ، وللدلل السار : ١ / ٤٥٤ - ٤٥٦ ، الطراز : ٢٤١ - ٢٤٢ .

في النفس، إذا صادفت بمحاسة النزق، ما يميل إليه الطبع، ويقع منه بالموافقة، فلما كان كذلك، احتج لا عالة إذا شبّه اللفظ بالعسل في الحلاوة، أن يبين أن هذا التشبيه ليس من جهة الحلاوة نفسها وحدها، ولكن من مقتضى لها، وصفة تتحدد في النفس بسيها، وأنقصد أن يغير بأن السامع يجد عند وقوع هذا اللفظ في سمعه، حالة في نفسه شبيهة بالحالة التي يجدها الناقد للحلاوة من العسل، حتى لو ثبتت الحالتان للعيون، لكنها تربّي على صورة واحدة»^(٦٤).

وهذا يكشف لنا بوضوح وجلاء عن صبغة أخرى اصطبغ بها إتجاه هذا الناقد، في دراسته للصورة البيانية علاوة على الصبغة العقلية وهي الصبغة النفسية التي يبدو أنها سمة غالبة على إتجاهه النقدي بوجه عام^(٦٥)، يوازيها ذوق فني رفيع، يتعلّق بوضوح في اختياره، لكثير من الشواهد الأدبية التي انتقاهما من عيون الشعر العربي.

ويعزى معظمها إلى فحول شعراء العصر العباسى الذين عثروا في أشعارهم عنابة كبيرة بالتصوير الفنى وأسلوبه أدلة للتعمير عمل التفظ الفنّى والتعبير الجازل، الذى كان سمة غالبة على لغة الشعر القديم.

ويتعطى ذوقه الفنى كذلك في نقاده وتحليله لهذه النصوص الفنية وألوانها البيانية.

ولا شك أن ثبوته الجسّال لهذه النصوص، وتحليله للتيقّن لها، قد جعله يلحظ أدق الخصائص الفنية للألوان البيانية، التي تميز كل منها من الآخر، وتوزّع الترافق التئيمية بين هذه الألوان.

فقد لاحظ مثلاً من خلال هذا الترافق الجسّال، أن بعض ألوان الصور البيانية كالتشبيه إذا اتجاه في الميّزات كان أدق وأغرب من أي تشبيه آخر.

كما لاحظ كذلك أن هذا النوع الطريف من التشبيه، لا يطرد في

^(٦٤) أسرار البلاغة : ١١١.

^(٦٥) عبد الله عطف الله، من الرؤى النفسية : ١٣٣ - ١٣٧.

النحوص الأدية على صورة واحدة، بل على صورتين، إحداهما - مفترضة بعض الأوصاف كالشكل واللون، والأخرى مجرد من أي وصف عدا الهيئة التي قد تكون متحركة أو ساكنة^(١٢)، ومن أمثلة النزع الأول قول بعض الرجال:

والشمس كالمراة في كف الأشل^(١٣)

ومن أمثلة النزع الثاني، قول ابن المعتز في وصف حركة البرق:

وكان البرق مصحف لزار فالطباقا هرة والتضاجا^(١٤)

وهذا وصف لميزة متحركة، أما عن وصف الهيئة الساكنة، فمن أمثلة قول الشبي في وصف كلب:

يقعى جلوس البدوى المصطلى باربع مجدولة لم تجدل^(١٥).

ومن المظاهر الدالة على صدق حسه الفني، ومقدراته الفائقة على التسلق الأدبي، كشفه للحقيقة للأسرار الجمالية وراء كل صورة من هذه الصور الفنية وتعليقه عليها.

ومن يوضح هذه الحقيقة قوله عن علة جمال الصورة الأولى من هذا التشبيه:
«وذلك أن الهيئة التي تراها في حركة المرأة وإذا كانت في كف الأشل، مما ترى نادراً في الأقل، فربما قضى الرجل ذهره، ولا يتفق له أن يرى مراة في يد مرتعش، هذا وليس موضع الغرابة من التشبيه دوام حركة المرأة في يد الأشل فقط، بل التكمة المقصودة فيما يتولد من دوام تلك الحركة من الاتساع وتدرج الشعاع، وكونه في صورة حركات من جوانب الدائرة إلى وسطها، وهذه صفة لا تقوم في نفس الرأس المرأة الدائمة الاستطراب إلا أن يستأنف تاماً وينظر شيئاً في نظره متهملاً، فكان هاهنا هيئتين كلتاها من هيئات الحركة، إحداهما حركة المرأة على المتصوص الذي

^(١٢) أسرار البلاغة: ٢٠٧ - ٢١٣.

^(١٣) المرجع السابق: ٢٠٧.

^(١٤) ديوان ابن المعتز، تحقيق الخطاط، ط المكتبة العربية بدمشق: ١٣٢، وراجع كذلك ط دار للعارف.

^(١٥) ديوان الشبي، ط البرقى: ٣ / ٣٢٠.

يوجبه لرتعاش اليد، والثانية حركة الشعاع، واضطرابه الحادث من تلك الحركة»^(٢٠).

وما يوضح ذلك أيضا قوله تعليقاً على البيت الأول من الصورة الثانية «الآن ترى أن الهيئة التي اعتمدها في تشبيه البرق بالمحف ليست تكون إلا في النادر من الأحوال وبعد عهد من الإنسان، وخروج عن العادة، ومقصد خاص، وطبع غالب على النفس غير معتاد»^(٢١).

وقوله تعليقاً على بيت المتبني «فقد اختص هيئة البدوي المصطلي، في تشبيه هبة سكون أحضان الكلب، و مواقعها فيها ولم ينزل التشبيه حظاً من الحسن إلا لأن فيه تفصيلاً من حيث كان لكل عضو من الكلب فني يقعاته موقع خاص وكان جموع تلك الجهات في حكم أشكال مختلفة توليف لمعنى منها صورة خاصة»^(٢٢).

ومن لفاته الدقيقة التي تتم عن أصلالة فرقه الأدبي، ترجيحه أحياناً بعض الشواهد الشعرية على ما يماثلها في المعنى، لأسباب تتعلق بحسن صياغتها، وإبداعها الفني.

من ذلك مثلاً تعرضه، وهو بصدق التفريق بين التشبيه للتعدد والمركب إلى يتيمن متقاربين في المعنى، أحدهما لشاعر قديم، وهو يكرر بين النطاح، والأخر لشاعر من متأخري الحديثين، وهو المتبني وعاورته المفاضلة بيتهما، وترجح أحدهما على الآخر، وهذا البيتان هما :

قول المتبني :

دون التعاق لاحلين كشكلى نصب أدفهمها وضم الشاكل^(٢٣)

(٢٠) أسرار البلاغة : ٢١٧.

(٢١) المرجع السابق والصفحة.

(٢٢) المرجع السابق : ٢١٣.

(٢٣) أسرار البلاغة، ط المراقي : ٢٣، ط ريز : ١٨٥ - ١٨٦.

وقول بكر بن النطاح :

كما تعانق لام الكاتب الألfa
انى رأيتك في نومي تعانقنى

ويرجح بيت المتنبي على بيت بكر، لأن بكرًا اقتصر في تشبيهه على الإطار الخارجي للصورة، وهو وصف شكل العناق أو منظر العناق، وذلك بمقارنته بشكل آخر، وهو التقاء لام الكاتب بالفه.

أما المتنبي، فقد تعدى وصف هذا الشكل الخارجي للصورة إلى الكشف عن الحالة النفسية للعากفين وتعطش كل منهما للقاء الآخر وعناقه، ثم عاولتهما ذلك لولا يقظة أعين بعض الرقباء، التي حرمتهم من ذلك، وأثر هذا كله على حالتهم الجسمانية وأية ذلك، هذا التحلل الذي بدا على كل منهما، والذي لم يجد للتبنى شيئاً له سوى شكلتى نصب المخلوتها قلم كاتب.

واما يؤكد ذلك قول الجرجاني كاشفًا عن سر تفضيله لبيت المتنبي على بيت بكر : أنه -أى المتنبي- «لم يعرض طيبة العناق وعخالفتها صورة الافتراق وإنما عمد إلى المبالغة في فرط التحول، واقتصر من بيان المعانقة على ذكر الضم مطلقاً. والأول لم يعن بحديث الدقة والتحول، وإنما عنى بأمر الهيئة التي تحصل في العناق خاصة من انعطاف أحد الشكلين على صاحبه، والتتفاق المحبب بمحبه، ولكن كان للتبنى قد زاد على الأول، فليس تلك الزيادة من وضع الشبه على تركيب شكلين، ولكن من جهة أخرى وهي الإغراق في الوصف بالتحول، وجمع ذلك للخلتين معاً، ثم إصابة مثال له ونظير من الخط»^(٧٤).

وهذا التنون الجمالي والنفسى لمثل هذه النصوص الأدبية علاوة على الاتجاه العقلى فى فهمهما وتحليلها يعد شيئاً جديداً وطريفاً، على الدراسات النقدية العربية^(٧٥).

والذى ينتهى إليها هذه الجدة وتلك الطرافة، هو أن صاحبها قد استضاء فى

^(٧٤) المرجع السابق : ٢٢٠ - ٢٢١.

^(٧٥) من الروحية النفسية : ١٠٧، وبيروى طباعة، البيان العربى، ط دار العودة بيروت : ١٩٣.

ذلك بما لديه من رحيم ثقافي، استمدت من بناء بعض العلوم والمعارف العقلية والأدبية، ولذا فقد اصطحبقت دراسته هذه الظاهرة البيانية بصبغات مختلفة، وتلوّنت بالألوان عديدة، منها ما هو عقلي، ومنها ما هو نفسي ومنها ما هو ذرقي جمالي.

وقد امترجحت هذه الألوان معاً، وتفاعل بعضها مع بعض، مكوناً من ذلك كله صيغة واحدة لحمتها الترق والوحدة وسداها العقل والتفكير، ملقة بظلها على الجاهد العام في دراسته للظاهرة البيانية الذي استطاع من خلاله أن يثير فسى المثقفين له متعة الإثناع العقلى، ولذة الإمتاع الروحى والنفسي.

الفصل التاسع

موقف عبد القاهر الجرجاني

من قضية المعنى

يدو لى أن أصلة المقاد تفاص من بين ما تفاص به، بعدي إحساسه بالفرق عصره ووعيه تراث أمته الوجدانى والعلقى واللغوى وعيًا تاماً، ومقدراته على تمثيل روح العصر وتراث الأمة تمثلاً واضحاً. يضاف إلى ذلك، بناء فكره النقدى، يبپض بالحياة، ويساير روح العصر على تعاقب العصور والأزمان.

والمتأمل الراوى في تراثنا النقدى عبر تاريخه الطويل، يدرك حقيقة هامة وهى أن هذا الحكم لا ينطبق إلا على عدد قليل من نقادنا القدماء.

ويعد عبد القاهر الجرجانى في رأى واحداً من بين هؤلاء أئمدة القلائل، الذين يتميز فكرهم النقدى بهذه المزايا.

ولعل تناولنا لموقفه من أهم قضایا النقد الأدبي وهي قضية المعنى، يكشف لنا بوضوح وجلاء عن هذه الحقيقة.

والذى يعنى في النظر إلى فكره النقدى يلحظ اهتمامه الزائد بهذه القضية ويظهر أن مرد هذا الاهتمام هو ارتباط هذه القضية بنظرية النظم التي تناولها في كتابه دلائل الإعجاز والتي تعد من أبدع ما أبدعه فكره النقدى.

ومؤدى هذه النظرية، أن بلاغة التعبير اللغوى، لا ترجع لللفظ وحده، ولا ترجع كذلك للمعنى وحده، ولكنها ترجع لاتسلاف اللفظ بالمعنى ودخولها في تعبير لغوى واحد.

ويبدو هذا واضحاً من قوله معتبراً على بعض التصوص التي ذكرها في هذا الغرض «فقد اتضحت إذن اتضاحاً لا يدع مجالاً أن الألفاظ لا تتفاصل من حيث هي ألفاظ بحدة ولا من حيث هي كلام مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، في ملامة معنى اللفظة، لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما لا تتعلق له بصريح اللفظ»^(١).

ويلفتني إلى النظر في الكلمة بحدة، أي قبل دخولها في سياق لغوى والنظر إليها بعد دخولها في هذا السياق، مشيراً إلى ما يعرض لها من مزايا في الحالة الثانية،

^(١) دلائل الإعجاز، تحقيق محمد شاكر : ٤٦ .

وذلك بفضل موقعها من السياق المنظوم.

وأبعد من هذا، فإنه يرى أن إحساسنا بقيمتها الجمالية، قد يختلف من سياق لغوى إلى سياق لغوى آخر. فقد تستعدب الكلمة وتخلو في سياق، وقد تستهجن هذه الكلمة بعينها أو يقل حسنهَا في سياق آخر.

ويستشهد على هذا بكلمة الأخدع، فقد وردت هذه الكلمة في أكثر من سياق، وبدت حسنة مقبولة في بعضها، بينما بدت كدرة مستهجنَة في بعضها الآخر. فقد استعملها الصمة القشيري^(٣) استعمالاً حسناً في قوله :

تلفت نحو الحى حتى وجذتني وجعلت من الإصياء ليتا وأخدعا

وقد بدت على هذا التحور من الحسن في قول البحري :

ولاي وإن بلغتني شرف العلا وأعاقت من ذل المطامع أخدعني^(٤)

ولكن حسنهَا يتضليل في بيت أبي تمام :

يا دهر قوم من أخدعنيك فقد اضججت هذا الأنام من خرقك^(٥)

وتبدو كدرة ثقيلة على النفس^(٦).

ومن ذلك أيضاً كلمة "شيء" فإنها تبدو مقبولة حسنة في سياق، بينما

تبعد سمعة مستكرهة في سياق آخر.

فهي تبدو حسنة مقبولة في قول عمر بن أبي ربيعة :

^(٣) من شعراء حماسة أبي تمام، راجع شرح حماسة أبي تمام : ٣ / ١١٤.

^(٤) من قصيدة في مدح الفتح بن خالد، راجع ديوانه، تحقيق المصطفى، ط دار المعارف بمصر : ٢ / ١٤١.

^(٥) من قصيدة في مدح محمد بن الحيثم، راجع ديوانه حرام، ط دار المعارف بمصر : ٢ / ٤٠٥.

^(٦) هذا من وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني، ولكن التأمل فقط لهذا البيت، يحس بأن هذه الكلمة، ليست على هذه الترجمة من اللطف، فالشاعر يشخص النعر، ويجعله إنساناً متكرراً صغيراً وهذه النسا، ولذا يتصحّح بالتواضع، وخفض رأسه وعنه، ويبدو أن عبد القاهر قد تأثر في حكمته على هذا البيت بوجهة نظر بعض القادة الحافظين راجع : الأمدي، الموارثة : ١ / ٢٥٩ - ٢٦٠، العسكري، الصناعتين : ٢١٢ - ٢١٣، وكتابها المخصوصة بين القديماء والحديثين : ٨٠ - ٨٤.

ومن مالى عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

ي بينما تبدو مستكرهة^(١) في قول المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران^(٢)

وعلى أي حال، فهذا يؤكد لنا صحة قوله، بأن الكلمة لا توصف بالحسن أو القبح، من حيث هي لفظ مفرد، مكون من أصوات وحروف، وإنما توصف بذلك، حين تدخل في سياق أو نظم تكتسب صفتها، التي يصبح وصفها بها، وذلك بالنظر إلى حاليها مع آخراتها المخالفة لها في السياق أو النظم.

وهو يرد بذلك على أولئك البلاغيين، الذين يعطون للفظ المفرد صفة ثابته من الحسن أو القبح، أو غير ذلك من الصفات، التي تتعلق به، من حيث كونه لفظاً مولقاً من أصوات وحروف.

ويرجعون بلامعة التعبير إلى حسن اختيار الألفاظ، وسهولة تلاقيها في النطق، بحيث لا تقل على اللسان.

ويظهر أنه يقصد بذلك "الباحثة"، ومن هنا حنوه في هذا من البلاغيين والنقاد، الذين أعلوا من شأن اللفظ في الصياغة التعبيرية^(٤).

ومهما يكن من أمر، فإننا نأكدنا بيري أن الحكم على اللفظ بالحسن أو القبح، يتوقف على طريقة استعمالنا له، ونظمه في صياغة لغوية. والنظام في رأيه ليس مسألة شكلية، تقوم على توزيع الحروف والأصوات في النطق، فهو ليس على هذا التحديد من العفوية، ولا يعد نظاماً لحروف الكلمة وأصواتها، وإنما يعد نظاماً للكلم، وهذا النوع من النظم مختلف في رأيه، عن نظام المروف.

ويتضاعف هذا من قوله مفرقاً بين هذين الترعين من النظم «وَمَا يُبَدِّلُ

^(١) ويري المحقق محمد شاكر رأينا غالباً لذلك، خلاصته أن هذه الكلمة ليست مستكرهة لأنها مرسومة، دلائل الإعجاز : ٤٨.

^(٢) من كافورياته، راجع الدبوان، ط دار صادر بيروت : ٤٧٧.

^(٣) دلائل الإعجاز : ٥٧ - ٥٨، وراجع البيان والبيان : ٢ / ٧ - ٨.

إحكامه الفرق بين قولنا، حروف منقوطة، وكلم منظومة. وذلك أن نظم المحروف، هو تواليهما في النطق، وليس نظمها يقتضي عن معنى، ولا الناظم يقتضي في ذلك رسمًا من العقل، اقتضى أن يتصرى في نظمها ما تصره. فلو أن وابضم اللغة، قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد.

وأما نظم الكلم، فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتضي في نظمها آثار المعانى، وترتيبها حسب ترتيب المعانى في النفس»^(١).

وبناء على هذا التفريق بين نظم الحرف ونظم الكلم، يحاول عبد القاهر تحديد خصائص النظم الذى يقصده، فهو نظم للكلم يتبع فى فيه ترتيب الألفاظ حسب ترتيب معاناتها فى النفس.

ويعد صنعة لغوية دقيقة، تقوم على تركيب الكلام، وتلاحس أحزنه وارتباط ثانيتها بأولها، ارتباطاً فوريًا^(٢).

كما يقوم كذلك على تلاحس الشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى، وتداعيهم معاً ومتداعياً سريًا، انتزاج الروح بالجسد.

ويلح عبد القاهر على وصف النظم بهذه الصفة، مفرقًا بينه وبين نوع آخر من الصياغة يقوم على وصل أو ضم ألفاظ الكلام بعضها بعض وصلة ظاهريًا أو شكليًا.

وهناك شواهد كثيرة على هذا النوع من النظم، منها قول الجاحظ فى مقدمة كتابه الحيوان «جنيك الله الشبهة، وعصنك من الحيرة، وجعل يينك وبين المعرفة نسيًا، وبين الصدق سبيًا، وحبب إليك التثبت، وزين في عيشك الانتصار، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عز الحق، وأودع في صدرك برد اليقين»^(٣). فهذا الكلام، برغم عنونة الفاظه، ووضوح معانيه، وحسن صنعته البدوية لا تتوافر

^(١) دلائل الإعجاز : ٤٩.

^(٢) المرجع السابق : ٩٣.

^(٣) راجع كتاب الحيوان : ١ / ٣، ودلائل الإعجاز : ٩٧ - ٩٨.

في أهم صفات النظم على النحو الذي أشار إليه عبد القاهر^(١٤)، وهو تلاحم أجزاء الكلام، وارتباط ثانيتها بأولها.

إذ من الممكن تعديل أجزاء هذا السياق بالتقديم أو التأخير أو الحذف دون أن يؤدي هذا إلى الإخلال بالمعنى.

ويظهر أن عبد القاهر يرد بهذا على بعض معاصريه^(١٥)، الذين تصوروا عطفاً هذه الصورة الشكلية، أو اللغوية للنظم.

ويتحى باللامة عليهم وعلى أولئك، الذين يرجعونه إلى تابع الألفاظ في النطق، موكداً خطورة ما يترتب على ذلك.

فلو سلمنا بصحبة تصورهم للنظم، لصح الفعل، بعدم تمایز النقاد في الحكم على حسن الكلام أو قبحه، وما اختلف أثنان في ذلك «لأنهما يحسنان بتناول الألفاظ في النظم إحساساً واحداً، لا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الآخر»^(١٦).

ومهما يكن من أمر، فيبدو من فحوى مناقشات عبد القاهر لهذه القضية أن الذين التمسوا النظم في الشكل، أو ضم أجزاء السياق ضمناً ظاهرياً، اقتصروا في فهمهم له على معناه اللغري أي الضم^(١٧).

ويظهر أن هذا هو الذي دفعنا ناقدنا إلى التفريق بين النظم بالمعنى الذي يقصد، والنظم بالمعنى اللغري، وإطلاقه على السرع الأول، اسم نظم المفظ، أما النظم الذي يقصد، فهو كما رأينا نظم يتجاوز المفظ المفرد إلى التركيب اللغري أو الكلام، فهو نظم للكلام^(١٨).

^(١٤) راجع دلائل الإعجاز : ٩٨.

^(١٥) مثل بعض المعتزلة والقاضي عبد الجبار بن عاصم، راجع مقدمة شحنة دلائل الإعجاز : ٥، والبلاطة تطور وتاريخ : ١٦١.

^(١٦) دلائل الإعجاز : ٥١.

^(١٧) راجع المعنى اللغري لهذا المصطلح البلاغي في لسان العرب، حرف الياء فصل الثون، والمقاموس الحبيط باب الياء فصل الثون.

^(١٨) دلائل الإعجاز : ٩٨.

ولكن كيف ينشأ النظم؟ وعلى أي عمد ينهض؟
يرى عبد القاهر أن نظم الكلام لا يكتمل بنازه إلا بتطبيق قواعد النحو
التي تعد في رأيه أهم العمد التي ينهض عليها.
ويتضح هذا من قوله «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع،
الذى يتضمن علم النحو، وتعمل على قرائته وأصوله وتعرف مذاهجه، التي نهضت
فلا تزيع عنها»^(١٢).

ومن اللافت للنظر، أن ناقدنا، لا يقصد بقواعد النحو هنا هذه القواعد في
حد ذاتها، بل الآثار التي تنشأ عن استعمال هذه القواعد، في السياق، أو في
الصياغة التعبيرية، وما ينشأ عن هذا من معانٍ ودلائل.

وللذا فقد لفتنا إلى دراسة بعض القضايا والمضروعات التحريرية التي تتعلق
بالمجملة والأسلوب، مثل التقديم والتاءير والوصل والفصل، والقصر والاختصاص.
كما لفتنا إلى إدراك طرق إثبات المعنى في الجملة التعبيرية، وتفاوت ذلك
بعاً لتفاوت الأسلوب والصياغة، أو النظم على حد تعبيره.

فقدلاحظنا مثلاً، أن الإخبار باسم، مختلف عن الإخبار بالفعل فالاسم
صفة ثابتة، بينما يعد الفعل وصفاً متغيراً.

وكذا فإن الإخبار باسم الفاعل أو المفعول، مختلف عن الإخبار بالفعل،
وللذا فعندما يقول النضر بن حوية :

لا يالف الدرهم المضروب صرتنا
لكن يمر عليهما وهو منطلق
مستخدماً اسم الفاعل "منطلق" بدل بهذا على لزوم الدرهم حالة واحدة
وهي الانطلاق.

ولكن لو حاولنا تغيير هذا السياق، ووضعنا فعلًا مثل ينطلق بدلاً من اسم
الفاعل "منطلق" لتغير المعنى، ودل هذا على أن الانطلاق ليس صفة ثابتة، بل
متغيرة.

^(١٢) المرجع السابق : ٨١.

ناعيك بالإيماءات النفسية التي تنساً عن ذلك، كالإحساس بأن الدرهم يتكلأ في الخروج من حبيب صاحبه، وأنه متعدد في ذلك بما تعدد صاحبه، وفي هذا دلالة على الرغبة في عدم إنفاق المال.

وعلى العكس من هذا، فإن استعمال الفعل "يترسم" في قوله الأعجمي :

أو كلما وردت عكاظ قبيلة بعثوا إلى عريفهم يترسم^(١)

ألف معنى من استعمال الاسم، إذ أن الفعل "يترسم" يدل هنا على أن العريف، يديم النظر في الشاعر، ويشخصه كلما رأه.

ولو قال "متربما" لتغير المعنى، ودل بهذا على أنه يلتزم حالة واحدة من الترسم، وأن الشاعر لا يتغير الانتباه كثيراً، ولا يحتاج إلى تأمل وتفحص^(٢).

وقد لاحظ كذلك أن تغيير صياغة الجملة المكونة من مبتدأ وخبر، بالتقديم أو التأخير يؤدي إلى تغيير المعنى، وذلك لأن المبتدأ في رأيه مثبت له المعنى، أما الخبر فهو مسند إلى المبتدأ.

ومن ثم، فلو وضعنا أحدهما مكان الآخر، لحصلنا على معنى مغاير للمعنى الأول.

وفي دراسته لظاهرة التقديم والتأخير، لاحظ أن تقديم أو تأخير الفعل، أو الفاعل، أو المفعول به، أو الجار والخبر... يؤدي إلى تغيير المعنى.

وقد درس هذه الظاهرة في صيغ مختلفة من التعبير، وأشار إلى أن البدء بالفعل في صيغة الاستفهام مثلاً، غير البدء بالفاعل.

وذلك لأن البدء بالفعل يدل على عدم العلم بمحدثه، أما البدء بالفاعل، فيستدل منه على أن الفعل قد تم، ولكن الفاعل غير معروف.

وتقدم المفعول في صيغة الاستفهام يختلف عن تأخيره. فقولنا مثلاً : أخالدًا تضرب يدل على إنكار وقوع الضرب على خالد، لا إنكار وقوع الضرب على الإطلاق.

^(١) المرجع السابق : ١٧٦.

^(٢) رابع وجهة نظر الناقد في المرجع السابق : ١٧٤ - ١٧٧.

أما قولنا : أتضرر حالدًا، فيفيد إنكار حدوث الفعل ووقوعه، سواء على حالد، أم على غيره من الناس.

وقد وصل من هنا، إلى تحديد معانى همسة الاستفهام، فذكر أنها تأتى للتقرير أو الإنكار، أو التوضيح^(١).

وقد درس هذه الظاهرة في صيغة النفي مشيرًا كذلك إلى أن البداء بالفعل يختلف معنى عن البداء بالفاعل، أو المفعول به.

فقولنا "ما قلت هذا"، مختلف معنى عن قولنا : "ما أنا قلت هذا".

فالنفي في المثال الأول عام، أي نفي حدوث الفعل ككلية، أما النفي في المثال الثاني، فليس عاماً، لأن نفي مصدر الفعل عن الفاعل وليس نفيًا لحدث الفعل.

وتقديم المفعول على الفعل في هذه الصيغة يغير المعنى تماماً.

فقولنا مثلاً "ما هذا القول قلت" مختلف معنى عن قولنا "ما قلت هذا القول". فالمثال الأول يفيد نفي نوع من القول، لا القول على الإطلاق، أما المثال الثاني، فيفيد نفي المحدث ككلية، أي القول.

وشبيه بهذه، تقديم الجار والمحرر في هذه الصيغة.

فقولنا مثلاً "ما أمرتك بهذا" مختلف معنى عن قولنا : "ما بهذا أمرتكم"؛ إذ أن المعنى في المثال الأول يفيد أن الأمر لم يأمر المأمور بشيء، أما الثاني فيفيد أنه أمره بشيء لكن المأمور نفذ أمراً غيره.

ولم يقتصر في دراسته لهذه الظاهرة على الأسلوب الإنساني وصيغه، بل تعدد ذلك إلى الأسلوب الخيري^(٢)، أو بتعبيره الخير للثبت^(٣).

^(١) المرجع السابق : ١١٢ - ١١١.

^(٢) يلاحظ أن عبد القاهر لم يشر إلى تقسيم الأسلوب إلى خيري وإنساني وأنقلب للظن أن هذا التقسيم لم يظهر مصطلحه بالمعنى إلا عند المؤمنين الذين آتوا بعد عبد القاهر، راجع الإيضاح : ١٦.

^(٣) دلائل الإعجاز : ١٢٨.

ومن الملاحظات الدقيقة التي لاحظها وهو بقصد دراسة هذا الموضوع في الأسلوب الخبرى، أن تقديم مثل فى أول الكلام يفيد معنى غير المطلبة.

ومن أوضح الأمثلة على هذا قول المتنى :

مثلك يشنى الحزن عن صوبه . ويسزد الدمع عن غربه

والمعنى أنت لا غربك، هو الذى يتصف بهذه الصفة.

أما إن تأخرت فإنها تقيد بذلك معنى المثلية، أى أن الذى يتصف بهذه الصفة إنسان آخر يشبهك أو يماثلك. والحكم نفسه ينطبق على غير، إذا قدمت، لو أخرت؛ فعندما تأتى فى أول الكلام تقيد معنى غير الغيرية.

ولعل من أوضح الأمثلة على هذا قول المتنى :

غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع إن قاتلوا جبنوا أو حذلوا شجعوا
فالمتنى لا يقصد بغير هنا، إنساناً آخر غيره، وإنما يقصد بذلك نفى هذه التهمة - الانخداع - عن نفسه، وكأنه يريد أن يقول، إنى لا أخفر، ولا انخدع بهولاء
الناس.

ولكن لو عدل السياق، وتأخرت غير أفادت معنى الغيرية. فلو قال الشاعر: ينخدع غيرى بأكثر هذا الناس، لتغير المعنى، وأصبح القصد بغير هنا، إنساناً آخر غير المتكلم^(٢٤).

وعلى هذا النهج يمضى عبد القاهر فى بيان أثر استعمال القواعد التحريرية فى الصيغ والأساليب التعبيرية، وما ينشأ عن ذلك من تغيير فى المعنى، تبعاً لتغير النظم أو الأسلوب، محلأً كثيراً من الأساليب والصيغ التعبيرية، وكانتا عن مسامتها، وخصائصها التعبيرية.

ولا شك أن صنيعه فى هذا يتفق وصنيع بعض الأسلوبين المعاصرين^(٢٥).

^(٢٤) المرجع السابق : ١٣٨ - ١٤٠.

^(٢٥) وينزع خاص أصحاب للدرسة الفرنسيه، وبعض النقاد الأمريكان راجع: صلاح فضل، علم الأسلوب : ١٥ - ٢٣، وسعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : ٣١، وشوقى خيتك، البحث الأدبي : ١٣٦ - ١٣٨.

ولو ضربنا صفحًا عن هذا كله، وعذنا إلى تأمل وجهة نظر عبد القاهر في نظم الكلام، وتفرقة بينه وبين نظم اللفظ لاتضح لنا، أن أهم ما يميز نظم الكلام من نظم اللفظ هو كونه صياغة تركيبية لسياق لغوى، تتطلب شيئاً من التفكير، كما سبق أن أشرنا، وكما رأينا في الأمثلة السابقة.

ولكن فيم ينصب التفكير هنا، ألم اللفظ # أم في المعنى #
يرى النظريون، أن التفكير في تأليف الكلام وتنظيمه ينصب في اللفظ #^(٢٣).
يتساءل عبد القاهر أنه ينصب في المعنى.

ويتضح هذا من قوله «... ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون، في أن يختر عن شيء بشيء، أو يصف شيئاً بشيء، أو يضيف شيئاً لشيء، أو يخرج شيئاً من حكم قد سبق منه بشيء، أو يجعل وجود شيء شرطاً في وجود شيء، وعلى هذا السبيل وهذا كله ذكر في أمور معقوله زائدة على اللفظ»^(٢٤).

وإذا كان إعمال الفكر في تنظيم الكلام، يتجاوز اللفظ إلى أمور تدرك بالعقل، فهو على هذا الأساس ذكر في أمور معتبرة، لا لفظية، ويشير ناقدنا في موضع آخر إلى أن المؤثر الفعال في بلاغة التعبير هو المعنى، لا اللفظ.

ويسلو هذا من قوله، وهو يتصدى مناقشة قضية معارضته الكلام إن «الفصاحة والبلاغة، وسائل ما يجري في طريقهما أو وصل راجحة إلى المعانى، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ، دون الألفاظ أنفسها، لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعانى والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة، لم يبق إلا أن تكون المعارضة، من جهة ترجع إلى معانى الكلام المعقول، دون ألفاظه المسموعة»^(٢٥).

وإذا كانت عبد القاهر، يعلى من قيمة المعنى، ويفضله على اللفظ في الصياغة أو التنظيم، فكيف يستقيم هذه، والأساس الذي أقام عليه نظريته فسي التنظيم، وهو ارتباط اللفظ بالمعنى، والخلافها مما #

^(٢٣) دليل الإعجاز : ٤١٥.

^(٢٤) المرجع السابق : ٤١٦.

^(٢٥) المرجع السابق : ٤٠٩ - ٤١٠.

إن الإشارة عن هذا السؤال، تقتضينا النظر في مفهومه المعنى، أو فيما يقصد بالمعنى هنا

فما الذي يقصد بالمعنى هنا

إن التأمل الفطن لوجهة نظره في المعنى، يتضح له أنه لا يقصد بذلك ما يبادر إلى اللenen العادي، أو الفكرة المجردة، أو للمضمون المجرد من السياق اللغوي؟ فهو يرفض هذا التصور ويتحلى باللازمة على أركان الدين يفهمون المعنى على هذا النحو، من التصور الخاطئ في نظره.

ويبدو هذا جلياً من مناقشته قوله الباحث المشهورة، التي يفضل فيها اللفظ على المعنى، ومودها «والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى، والقروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتحميم اللفظ، وسهولة المخرج، وصححة الطبع، وكثرة الماء، وحردة السبك، وإنما الشعر صياغة»^(٣٩)، وضرب من التصوير»^(٤٠).

وقد ذكر الباحث هذه القولة ردًا على أبي عمر الشيباني، الذي فضل بيتن من الشعر لا لشيء سوى تضمنهما معنى جيدًا مع أنهما لا يرقيان إلى مستوى الصياغة الشعرية المألوفة^(٤١).

وقد أدرك عبد القاهر أن هذين الناقدين وآخرين قد فهموا المعنى، على أنه الفكرة المجردة، أو مضمون السياق، فقال معتبرًا على هذا الفهم «وذلك أنه إذا كان العمل على ما يلهمون إليه، من أن لا يجب فضل ومزية إلا من جانب المعنى، وحتى يكون من قال حكمة أو أدباء، واستخدم معنى غريباً لتشبيهها نادراً، فقد وجب اطراح ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة، وفي شأن النظم والتأليف»^(٤٢).

^(٣٩) وفي بعض الروايات، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسخ وحسن من التصوير، راجع الميران، ط هارون : ١٣٠ - ١٣٢.

^(٤٠) دلائل الإعجاز : ٢٥٦، وراجع البيان والتبيين، ط هارون : ٢ / ١٧١.

^(٤١) راجع الميران : ٣ / ١٣٠ - ١٣٢، وكتاب البيان والتبيين : ٢ / ١٧١.

^(٤٢) دلائل الإعجاز : ٢٥٧.

كما يبدو هذا أيضاً من تفرقة بين موضوع الصياغة، والصياغة في حد ذاتها مشبهاً النظم بالصياغة والمعنى بالموضوع الذي يصور له الصانع صياغته، كالذهب أو الفضة، التي يصرخ منها الصانع خاتماً أو سواراً أو قرطاً أو ما إلى ذلك.

وحيث أن جمال الشيء المصاغ، يتشارط من صياغة إلى أخرى فإن العبرة ليست بموضوع الصياغة، بل بطريقتها.

يقول «واعلم أن سبيل الكلام، سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى، الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة أو الذهب، يصاغ منها خاتم أو سوار.

فكمما أن حالاً إذا أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل أو رداءته أن تنظر إلى الفضة الخامدة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل، وتلك الصنعة، كذلك حال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه.

وكما أن لو فضلنا خاتماً على خاتم، لأن تكون فضة هذا أجود، أو فضة هذا أنفس، لم يكن تفضيلاً له، من حيث هو خاتم.
كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، إلا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر و كلام»^(٣).

رواضح من هذا النص أن المفاضلة بين تعبير وتعبير تتوقف على حسن الصياغة لا على موضوعها أو معناها المجرد.

ومن ثم، فإن المؤثر الفعال في النظم ليس مضمون السياق، ولا الفكرة المجردة، وإنما هو أمر آخر يفصح عنه عبد القاهر، في نص يفرق فيه بين مفهومه للمعنى وبين المادة التي يصاغ منها هذا المعنى، مسمياً هذه المادة الأصلية، باسم

^(٣) المرجع السابق : ٢٥٤ - ٢٥٥

للمعنى الأصلي، أما ما يتفرع عنه من دلالة فهو معنى المعنى الذي يعد في رأيه المؤشر الفعال في النظم.

يقول : «الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت : خرج زيد، وبالاطلاق عن عمرو، فقلت : عمرو منطلق وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تحدى لذلك دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر، على الكناية والاستعارة والتشبيه»^(٣٤). وقد سبق عبد القاهر بهذا التفريق بين المعنى، ومعنى المعنى ما وصل إليه بعض كبار التقاد الأوربيين المحدثين في هذا الشأن^(٣٥).

وعلى أي حال، فإن عبد القاهر لم يقتصر في تناوله لقضية معنى المعنى، على هذا التفريق بينه وبين المعنى الأصلي، ولكنه تعدد ذلك إلى إبراز أهم خصائص هذه الظاهرة الأدبية، التي يتوقف عليها حسن الصياغة في التعبير، إذ يتوصل إليها بأداة أو واسطة تعين على إدراكه.

وقد تكون هذه الأداة صورة من صور المجاز أو لوناً من ألوان الكناية أو الرمز^(٣٦) وسواء كانت بمحاجة، أم كناية ورمز، فإن عليها مدار هذا المعنى، وبها تشكل صياغته.

وليس معنى ذلك أن حسن الصياغة يرجع إلى هذه الوسائل والأدوات في حد ذاتها، ولا إلى مضامينها، وإنما يرجع في رأي ناقدنا إلى طريقة إثباتها للمعنى. ويتبين هذا من فحوى قوله «فينبغي أن نعلم أن ليست المزايا التي تجعلها هذه الأجناس على الكلام المتزوك على ظاهره، وللبالغة التي تخسها في أنفس

^(٣٤) المرجع السابق : ٢٥٤ - ٢٥٥.

^(٣٥) مثل رتشاردرز الذي يعد آبا النقد الإنجليزي، راجع كتابه :

The Meaning of Meaning, p. 235.

^(٣٦) دلائل الإعجاز : ٢٦٢ - ٢٦٣.

المعاني، التي يقصد التكلم بغيره إليها، ولكنها في طريقة إثبات المعنى لا على أدلة الإثبات من استعارة أو تشبيه أو كناية، فيجب أن نضع في الاعتبار، أن ذلك كلّه لا يتحقق إلا بفضل الثابت للمعنى وطريقة صياغته له.

وإذا كان حسن الصياغة، يتوقف على طريقة إثبات المعنى لا على أدلة الإثبات من استعارة أو تشبيه أو كناية، فيجب أن نضع في الاعتبار، أن ذلك كلّه لا يتحقق إلا بفضل الثابت للمعنى وطريقة صياغته له.

وهذا يفسر لنا، سر تفاوت الأدباء في التعبير عن الغرض الواحد بأكثر من تعبير، وصياغة لغوية، وذلك تبعاً لتبادر السياق اللغوي وسياق الحال، كما يقول الغربيون المعاصرون^(٣٤).

وقد أدرك عبد القاهر هذا الأمر إدراكاً واعياً، فأشار إلى أن المعنى الأصلي، أو الغرض، قد يعبر عنه بعباراتين مختلفتين، وقد تأتى إحداهما أبدع من الأخرى، واللطف معنى.

مثال ذلك أن تقصد تشبيه رجل ما بالأسد فتقول : هو كالأسد، فتفيد بذلك معنى، وهو أنه يشبه الأسد في كثير من الصفات.

غير أنا قد نغير عن هذا المعنى، بعبارة مختلفة عن العبارة السابقة، ويزره في صورة مغايرة للصورة السابقة، فتقول : كأنه الأسد، وبذلك خصل على معنى مختلف عن المعنى السابق، وأبدع منه، إذ يفهم من هذا المعنى أن صاحبنا من فرط شجاعته، وشدة بأسه وقرة سعاديه، يخيل لهن يراه، أنه أسد في صورة إنسان^(٣٥).

ومثال آخر، وهو هذه القولة "الطبع لا يتغير"، وكثيراً ما ترددتها ولكن حينما يتناول المتنبي هذا المعنى يزره في صياغة فنية رائعة.

إذ يقول :

^(٣٣) المرسخ السابق : ٤٤٧.

^(٣٤) عمود السرمان، حلم اللغة : ٢٨٨.

^(٣٥) دلائل الإعجاز : ٢٥٨.

يراد من القلب لسيانكم وتأتي الطياع على الناقل^(٤٠)

والمتأمل فقط يلحظ ما بين المعينين من فروق دقيقة في الصياغة والأداء التعبيري، بحيث يبلو كل معنى من هذين مغايراً للمعنى الآخر مع أنها يتشارلانا غرضنا أو معنى عاماً واحداً.

وبتأملنا المثال الآخر نلاحظ أننا أمام صياغتين أو عبارتين لغرض أو معنى عام واحد. وليس العبارتان، متطابقتين دلالة ومعنى.

ولذا يمكننا القول بأننا أمام معينين، ولستنا أمام معنى واحد.

وقد لاحظ عبد القاهر هذا فقال «لا يكون لأحد العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى، تأثير لا يكون لصاحبها. فإن قلت، فإن أفادت هذه ما لا تقييد ذلك، فليسنا عبارتين عن معنى واحد، بل هما عبارتان من معينين اثنين»^(٤١).

ويلفتنا إلى أمر هام يتعلق بصياغة معنى المعنى، وهو الأثر النفسي الذي يرتبط بصياغة هذا المعنى، أو ينشأ عن أداء هذه الصياغة، فهذا الأثر يعد جزءاً من هذا المعنى، ويدخل في تشكيل صياغته.

وتروضيحاً لهذا نقول : إن صورة الرجل في المثال الأول، الذي يشبه الأسد في بعض صفاتيه أو في كثير منها، تختلف في وقوعها النفسي عن صورة الرجل، الذي يكاد يكون أسدًا في صورة إنسان. فالتأثير النفسي الذي يتركه كل تغيير من هذين له دخل كبير في صياغة معنى المعنى، هي كل تعبير منها.

ويشير في موضع آخر من مؤلفاته إلى أن الصورة البيانية وهي إحدى وسائل نقل معنى المعنى، لا تتف وظيفتها عند نقل المعنى، ولكنها تتعدي ذلك، إلى نقل انفعال الأديب بالمعنى وهذا السبب يحدث فسح من الإشارة عند المتكلمين لما

^(٤٠) المرجع السابق : ٤٢٢.

^(٤١) المرجع السابق : ص ٢٥٨ .

فتشغل أشياهم خورها الجنائياً لا شعوريًا^(١).

والرايق أن مفهوم عبد القاهر لمعنى المعنى، على النحو الذي رأينا، يعد قريب شبه بمفهوم نقادنا المعاصرين للمعنى الأدبي، الذي يعد عند الكثريين منهم، فكرة مصورة في قالب فني، ومتزجحة بمشاعر صاحبها وأحساسه أو لغة انتفالية حافلة بكثير من الشاعر والأحساس^(٢). أو بتعريف أشمل من هذا كله، هو «التفكير والإحساس والصورة، والصياغة وكل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا»^(٣).

والمعنى الأدبي بهذه الصفة ليس شكلاً وحسب، ولا مضموناً وحسب، وإنما هو شكل ومضمون، وصياغة تركيبة للكلام. ولذا يصعب حل هذه الصياغة، أو ذلك عقدها، وإن حدث هذا اخترق المعنى، وتغيرت معالله.

ويظهر أن ناقدنا كان يحسن بقيمة هذه الصياغة، على نحو ما رأينا، ويرجع ذلك، إلى دقة نظمها وتماسك أجزائها، وتداعُل بعضها في بعض.
ويبدو هذا بوضوح من تعليقه على بيت بشار :

كان مثار النفع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوي كواكبه

الذى جاء فيه «فييت بشار إذا تأمته وجدته كالحلقة المفرغة، لا تقبل التقسيم، ورأيته قد صنع في الكلم، التي فيه، ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسرًا من النهب، فينديها، ثم يصيّبها في قالب ويخرجها لك سوارًا أو حلحالًا.
إإن أنت حارلت قطع بعض الفاظ البيت عن بعض، كدت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار»^(٤).

^(١) رابع : أسرار البلاغة : ص ١٢٩، و محمد حلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وقلده : ص ١٠٧.

^(٢) رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي : ٣١٠.

^(٣) دكتور محمد المشماري، قضايا النقد الأدبي، ط الثانية : ٣٠٢ - ٣٧٢.

^(٤) دلائل الإعجاز : ٤١٤.

وصياغة المعنى الأدبي، كما يبدو لي، تختلف في هذه الناحية عن الصياغة اللغوية المنطقية، إذ إن أي تعديل يمس هذه الصياغة ولا يخل بصححة التعبير يؤدي غالباً إلى تغيير المعنى^(٤٣)، ولكنه لا يؤدي إلى اهتزاز صورته على نحو ما يحدث لصياغة المعنى الأدبي، إذا ما حاولت يد التغيير المسas بها.

وبناء على هذا، فإن صياغة المعنى الأدبي، تعد من أدق صياغات النظم تركيباً.

ومرد هذا، في رأي، إلى أن هناك عوامل غير لغوية تدخل في تكرين هذه الصياغة مثل بعض العوامل النفسية التي تتعلق بالانفعالات المصاحبة لنقل المعنى، والمناخ النفسي، الذي تنشأ في ظله.

ومن المعروف أن الأديب لا ينقل المعنى وحسب، ولكنه ينقل إحساسه به كذلك، والانفعالات المصاحبة له.

وعلاوة على هذا كله، فإن هذه الصياغة قد تأتى أحياناً حالية من أي مضمون فكري، أو حلقي، إذ تبدو صورة فنية وحسب، أو رمزاً لحالة نفسية أو شعورية على نحو ما ثرثراً مثلاً في قول ذي الرمة، مصوراً موقفه النفسي والشعورى حينما رأى دار الحببية مقفرة وخربة، لا يسكنها سوى الغربان^(٤٤) :

عشية مالي حيلة غير أنتي بلقط الحصى والخط في التُّرب مولع
أنخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقمع

ويظهر أن عبد القاهر كان يدرك إدراكاً واعياً هذه القيمة الفنية والنفسية للصياغة الأدبية، ولذا نراه يلح على القول بصصرية المانعة على الصياغة الأصلية لمعنى المعنى عند تفسيره^(٤٥)، فالتفسير يعد ترجمة للمضمون، أو شرحاً لمعنى

(٤٣) رابع الأمثلة الشيرة التي عرضناها ومحب بصلة الحديث عن أثر القراءات التحريرية في نظم التعبير وصياغتها.

(٤٤) انظر تعليق متلور على هلين البيتن في الميزان الحديث : ١٢٨.

(٤٥) دلائل الإعجاز : ٤٤٤ - ٤٤٥

الصياغة أو الصورة.

وهذا يتطلب صياغة جديدة، وفي هذه الصياغة الجديدة يفقد معنى المعنى، كثيراً من خصائصه الفنية، وملامحه النفسية والشعرية.

ولهذا السبب عينه، يفقد المعنى الأدبي كثيراً من خصائصه الفنية عند ترجمته ونقله من لغته الأصلية إلى لغة أجنبية.

وهذا يفسر لنا سر صعوبة ترجمة الصياغة الشعرية إلى لغة أجنبية.

ومهما يكن من أمر فواضح من هذا كله، أن تصور عبد القاهر لمفهوم معنى المعنى يتلقى وتصور النقاد المحدثين المعاصرين لمفهوم المعنى الأدبي برغبة ما بينهم من أزمان بعيدة.

ويرغم التباين الحضاري والثقافي، بين عصر عبد القاهر والعصر الحديث وهذا يدعونا إلى القول بسبق عبد القاهر هؤلاء النقاد إلى تحديد خالص لهذا المصطلح الأدبي.

وقد أشرنا إلى أنه سبق كذلك بعض كبار النقاد الأوربيين المحدثين، إلى إدراك الفروق الدقيقة بين المعنى ومعنى المعنى.

كما أخطأنا إلى نهجه في دراسة الأسلوب وإبراز خصائصه، وتحليل صيغه وتراكيبه اللغوية، وبيان أثرها في صياغة المعنى، وبسبقه بذلك بعض الأسلوبيين المعاصرين.

يضاف إلى ذلك كله، أن كثيراً من النقاد المعاصرين وبعض اللغويين الذين تناولوا فكره أشاروا إلى أنه وصل إلى نتائج في دراسة النظم واللفظ والمعنى، سبق بها نتائج كثير من اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين^(٤٩).

ويرغم هذا كله، فقد أثار بعض علمائنا الباحثين غباراً من الشك حول

^(٤٩) راجع: محمد متلور، في الميزان الجديد: ١٨٥ - ١٨٧، الدكتور محمد العثماني، قضايا النقد الأدبي: ٣٢١ - ٣٢٢، غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: ٢٨٧ - ٢٨٨، عمرو السعراي، علم الللة: ٣٣١ - ٣٣٠.

أصلة عبد القاهر، في دراسته لقضية المعنى، وما وصل إليه من سابقات علمية في ذلك، مثيرةً بعضهم إلى أن كثيراً من الأفكار والنتائج التي وصل إليها في دراسة هذه القضية، قد سبقه إليها علماء ومفكرون آخرون. فقد سبقه الباقلاني إلى رد بلاغة التعبير إلى النظم، كما سبقه القاضي عبد الجبار، إلى القول باتساع النظم على اتلاف معانى النحو، وأضافوا إلى ذلك تأثره بكتاب الخطابة لأرسطر^(٤٠).

وقد وصل الأمر بعضهم إلى الانتقاد من حمودة الشنيلها في دراسة هذه القضية فاتهمه بعدم الإتيان بمحدث في فهم المعنى واللفظ^(٤١).

ونحن لا ننكر القول بأن كثيراً من الأنماط التي أثارها عبد القاهر عن قضية المعنى والنظم كانت موضع اهتمام كثير من النقاد والبلغيين المتقدمين عليه والمعاصرين له، وبتنوع خصائص أصحاب دراسات الإعجاز القرآني مثل الرمانى، والخطابى، والباقلاني، والقاضي عبد الجبار، وبعض النقاد الأدباء مثل الجاحظ والعسکرى، وابن رشيق^(٤٢).

ولكن كثيراً منهم لم يعمقوا في دراستها تعمقها، ولم ينهجوا نهجه^(٤٣). قد اخسرت دراساتهم في بعض الملاحظات والإشارات العابرة، التي تتعلق بأهمية المعنى، وصلته باللفظ، وللمفارقة بينهما أحياناً، بينما يلاحظ تجاهزنا هذه الناحية في دراسته للمعنى إلى تحديد مفهوم هذا المصطلح النقدي وإبراز خصائصه وصلته بالتعبير اللغوى أو الصياغة، متخدناً من الاستدلال العقلى واستقراء النصوص وتحليلها وسليته إلى ذلك.

ومن ثم، فقد أصبحت قضية المعنى في تناولنا لها نظرية نقدية تقوم على العلة والمعلول وترتکز على أصول وقواعد علمية.

^(٤٠) البلاغة تطور وتاريخ : ١٦١، ١٧٢.

^(٤١) راجع مقدمة لكتاب دلائل الإعجاز، تحقيق شاكر : هـ.

^(٤٢) راجع : الباقلاني، مقدمة كتاب إعجاز القرآن، والبيان والبيان : ١ / ١٧٦، والصناعيون : ٦٨ -

٦٩، العدد : ١ / ١٢٧.

^(٤٣) راجع كتابنا في نظرية الأدب : ٩٥.

ولكن هذا لا يمنع من القول باستضافة ناقدنا، بفكر هؤلاء النقاد الذين سبقوه إلى دراسة هذه القضية، وكذلك بعض النحاة على الرغم من اختلافه عن التحريين في فهم وظيفة التحرر في الجملة والأسلوب^(٦).

مع ملاحظة أنه في كثير من الأحيان، كان يقف من بعض الأعلام، الذين سبقوه إلى دراسة بعض القضايا التي تتعلق بالنظم والمعنى^(٧)، موقفاً مضاداً. ومن هؤلاء على سبيل المثال "الباحث" الذي أخذ عليه وقرفه إلى جانب اللفظ وتقديمه له على المعنى في الصياغة التعبيرية.

وذلك مع اعترافه، بأن الجاحظ فهم اللفظ على أنه الصياغة أو الأسلوب لا الكلمة المفردة.

واستشهد على ذلك غير مرة، بقوله المشهورة «ولما شعر صياغة وضرب من التصوير»^(٨).

ويظهر أن كثيراً من النقاد والبلغيين، الذين كانوا يقدمون اللفظ على المعنى، فهموا معنى اللفظ على هذا التحرر، أي الجملة أو العبارة. وقد تبه بعضهم إلى أهمية ارتباطه بالمعنى، وتلاحمهما معاً، مكونين بذلك السياق التعبيري^(٩)، الذي يسميه بعضهم صياغة أو صورة تعبيرية^(١٠) وهي على كل حال، تقابل كلمة النظم عند عبد القاهر.

ولكن يیدر أن بعضهم كان ينظر إلى اللفظ مستقلاً بذاته عن المعنى، ويبدو هذا بوضوح في حكمهم على العمل الأدبي^(١١).

^(٦) راجع دلائل الأعجاز: ٢٤٩، ٢٥٠ - ٢٩٩، ٣٩٩.

^(٧) راجع باب اللفظ والنظم في دلائل الأعجاز: ٢٤٩ - ٢٩٢.

^(٨) المرجع السابق: ٢٥٦، ص ٤٨٢، ٥٠٨.

^(٩) البيان والتبيين: ١ / ١٧٦، كتاب الصناعتين: ٦٩ - ٦٩، العدد: ١ / ١٢٤.

^(١٠) يعزى هذا للباحث، وفيهم من قوله التي أشرنا إليها آنفاً.

^(١١) راجع الشعر والشعراء: ١ / ٦٤ - ٧١.

ويظهر أن ثورة عبد القاهر على أصحاب اللفظ، ليس معنها سوء فهم بعضهم لمعنى اللفظ وحسب، وإنما معنها كذلك نظرية أولئك الذين أحسنوا فهم معنى اللفظ له، على أنه شكل وحسب.

وإلاه بعضهم من شأنه في الصياغة، حتى إنهم يفضلونه على المعنى في هذه الناحية، وهذا ما يرفضه عبد القاهر^(١٠).

ومن الأعلام الذين شغلوا اهتماماً كبيراً من نقاشاته واتهم بالتأثير بفكيرهم القاضي عبد الجبار المعتزل، الذي أخذ عليه كما أشرنا، رده الفصاحة إلى ضم الكلام على طريقة خصوصية، قوله ببیوت المعنى على حاله، وتفسير اللفظ وبقى^(١١).

بينما يقول عبد القاهر، ببیوت اللفظ على حاله، وتغير صورة المعنى الأصلي تبعاً لتغير النظم^(١٢).

ويقال إن عبد القاهر بني كتابه دلائل الإعجاز، على نقض هاتين الفكرتين وكلام صاحبيهما في الفصاحة^(١٣).

وهذا يدعونا إلى إعادة النظر، في اتهام عبد القاهر بأخذ فكرته الأساسية عن النظم، وهي اشتلاف معانى التحرر، من قوله للقاضي عبد الجبار، التي أشار فيها إلى شيء قريب من هذا.

ولنا أن نسأل أنفسنا : كيف يأخذ عبد القاهر، فكرته الأساسية في النظم عن رجل يقف من آرائه في النظم هذا الموقف المعارض ؟؟ وينسى كتابه على نقضها ؟؟ إلا يثير هذا شيئاً من الشك في صحة هذا الاتهام ؟؟
ويحسن بنا، قبل أن نجيب عن هذا السؤال، أن نعرض نص هذه القولة

^(١٠) راجع دلائل الإعجاز : ٣٩٩، ٤٦٥ - ٤٦٦.

^(١١) وبهذا يقول الحافظ وبعض المعتزلة، راجع : مصطفى ناصف، نظرية المعنى : ٤٢.

^(١٢) دلائل الإعجاز : ٢٦٥.

^(١٣) راجع مقدمة دلائل الإعجاز، تحقيق شاكر : ٦.

الذى جاء فيه «اعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة، ولا بد مع الضم، من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة، التي تتناول الضم أو بالإعراب الذي له مدخل فيه وقد تكون بالمرقع.

وليس هذه الأقسام رابع، لأنه إما تغير فيه الكلمة أو حركتها أو موقعها»^(٤).

والذى يمتنع في النظر إلى هذا النص يدرك حقيقة هامة، وهي أن عبد القاهر يلتقي مع صاحب هذا النص في بعض الأمور، ويختلف معه في بعضها. فهما يتلقيان في رد بلافة التعبير إلى النظم، وتأكيد أهمية قواعد النحو في تأليف النظم ولكنهما يختلفان في مفهوم النظم على نحو ما أشرنا قبل ذلك. كما يختلفان في المعنى المقصود بالنحو هنا، ومدى أهميته للنظم. فواضح من هذا النص، أن عبد الجبار، يقصد بالنحو الإعراب، الذي تبدو مظاهره على الشكل الخارجي للسياق اللغري.

أما عبد القاهر فإنه لا يقصد بالنحو هذا المعنى، وإنما يقصد الآثار المعنوية، التي تنشأ عن تطبيق أو استعمال قواعده في السياق اللغري وعلى أساسها يتشكل المعنى، ومن ثم، فهي لا تتصل بظاهر التعبير بل بباطنته^(٥).

يضاف إلى ذلك، تعريف عبد القاهر على معانى النحو وحلها في تأليف النظم، بينما يعد عبد الجبار النحو عاملًا من بين عوامل أخرى تعين جميعها على ذلك.

وبناء على هذا، يمكننا القول، بأن تأثير عبد القاهر يفكّر بعض أعلام تراثنا النقدي والبلاغي مثل الجاحظ وعبد الجبار كان تأثيرًا سلبيًا أكبر منه إيجابيًا، إذ تمثل غالباً في الخاد موقف معارض من فكر كل منها.

^(٤) القاضي عبد الجبار، المختىء : ١٦ / ١٩٩.

^(٥) راجع ما ذكرناه من آفواه عن نظم اللفظ، ونظم الكلام.

أما عن تأثيره بالفكر الأجنبي والأروسطى بنوع خاص، فيبدو أنه تأثر غير مباشر، أى عن طريق الفكر التقديمي العربي، الذي حمل منذ نشأته بنوراً من هذا الفكر الأجنبي.

وقد سبق أن ناقشنا هذه القضية ففي بحث سابق، واتساع لنا، أن تأثير الفكر التقديمي العربي بالفكر الأجنبي، كان في التهجّع أكثر منه، في الأداة أو المضمون، وأنه يقدر ما تأثر به، فقد أثر فيه بعد ذلك^(٢٦).

ومهما يكن من أمر هذا التأثر أو التأثير، فإن عبد القاهر، لم يقدم على دراسة هذه القضية تقليلياً لمؤلفه الفقاد، أو تقضيًّا لآراء أولئك، وإنما كان ينبعه إلى ذلك، أمر أهم من ذلك بكثير وهو الكشف عن الصياغة اللغوية للتعبير القرآني، التي تعد في رأيه سر إعجازه، وتحليلها، وإبراز خصائصها.

والسير على هذا النهج مع الصياغة اللغوية والأدبية، التي تعد مفتاحاً لفهم أسرار الصياغة القرآنية^(٢٧).

ولذا فإن معظم أحكامه، التي ساقها في دراسته لقضية المعنى، ومعظم النتائج التي وصل إليها جاءت خدمة لهذا الغرض. وهذا يفسر لنا سر تدقيقه في تحديد خصائص المعنى وصياغته.

ولذا أضفنا إلى هذا كله، كثرة ما أوردته من شواهد أدبية في هذه الدراسة وتحليله التقييقي لكل شاهد منها، كاشفاً عن خصائصه اللغوية والأسلوبية لوضع لنا ثراء هذا الجانب التطبيقي وضريحاً تماماً.

وهذا جهد شخصي يحسب له، ويعد إضافة نقديّة يمكن أن نضم إليها إضافات أخرى، مثل نهجه التميز في دراسة هذه القضية، وما وصل إليه من

(٢٦) راجع كتابنا للبارات الأجنبية في الشعر العربي : ١٣٠ - ١٤٠، وراجع ملحق الكتاب، موقف الأدب العربي من ظاهرة التأثر والتأثير، ط. الثانية.

(٢٧) دلائل الإعجاز : ص ٨٧.

سابقات علمية في فهم المعنى وصياغته.

من هذا كله يتضح لنا أن دراسة عبد القاهر لقضية المعنى، لم تذهب سدى وذلك لأنها أضاءت آحرائب لحقيقة في فهم المعنى وخصائصه وكشفت عن صلته بالنظم اللغري.

وقد مهدت بذلك الطريق لنشأة علم يلاغى، سعى فيما بعد بعلم المعانى^(١٨) وهذا على العكس مما يتصوره بعض المحققين المعاصرين^(١٩) كما أنها وضعت بين أيدينا منهجاً نديراً دقيقاً في تحليل الأساليب والكشف عن خصائصها التعبيرية، وأثرها في صياغة المعنى.
ومن اللافت للنظر أن هذا النهج يتفق، وبعض المناهج النقدية المعاصرة في دراسة الأسلوب كما أشرنا.

وليتنا نفيق من غفوتنا، وبدلأ من أن ندير ظهورنا له، نيمس وجوهنا شطره، عازلين تأصيله وتقويمه، وبعده من جديد، مستعينين في هذا بما لدينا من تقنيات علمية حديثة ومناهج نقدية.

ولعل هذا يودي بنا، إلى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة عن تراثنا التأديي ومدى صلحته لمسيرة ركب المركبة النقدية المعاصرة.

(١٨) راجع التمهيد الذي كتبه عن إعجاز القرآن في كتابه دلائل الإعجاز: ٣٧ - ٤١، وراجع: ٨ - ١ من حلبة الكتاب، وكل رسالته في إعجاز القرآن للسمة بالشافية، وهي ملحقة بتحقيق شاكر: ٥٧٥ - ٦٢٨.

(١٩) راجع مقلمة التقسم الثالث من المفتاح للسكاكين، ومادة بلافة بدارة المعرفة الإسلامية وتعليق أمين الخرول عليه.

الفصل العاشر

دراسة تطبيقية

البناء الفنى للمدحه عند أبي نواس

تعد قضية البناء الفنى للقصيدة بعامة عند أبي نواس، من أهم القضايا النقدية، التي استأثرت بهمود كثيرون من الباحثين الذين تصدوا لقدر شعر هذا الشاعر وأثاروا حوله ضحيجاً نقدياً هائلاً.

وكان الباعث على هذا الضجيج في كثير من الأحيان موقف هذا الشاعر من البناء الفنى للقصيدة العربية القديمة، ورفضه الالتزام التقييق بعض عناصر هذا البناء، كعنصر بكاء الأطلال^(١)، الذي بهذا واضحاً في مطلع بعض قصائده في المخمر والخرون^(٢).

فمن المعروف أن القصيدة العربية القديمة، والمدحنة بنوع خاص، كانت تبدأ غالباً ببكاء الأطلال والغزل التقليدي، ثم وصف الرحلة الذي يتخذه الشاعر وسيلة للتخلص إلى الغرض الأساسي الذي يغلب أن يكون المدح^(٣).

وقد علل بعض النقاد القدامى أنسام القصيدة العربية القديمة بهذه الشكل الفنى تعليلاً نفسياً وبيئياً^(٤).

وفطن بعض المتأخرین منهم نسبياً كابن رشيق إلى الآثر الواضح الذى أحدهه التغير الاجتماعى الذى حد على العرب بعد الإسلام فى تغير بعض عناصر هذا البناء الفنى، كعنصر بكاء الأطلال، الذى كان لظروف العرب البيئية دخول كبير فى إحلاله مكان الصداررة من بنية القصيدة.

^(١) ملـ حسـين، حـديث الـأـيـداء: ٢ / ٩٦، العـقادـ، أـبو نـواسـ: ١١٦ - ١١٧، تـارـيخـ الشـعـرـ العـربـ: ٤٥١ - ٤٥٤، مـلـ إـبرـاهـيمـ، تـارـيخـ الـقـدـرـ العـربـ: ١٠٦ - ١٠٧، الـقـدـرـ للـنهـجـ: ٣١، اـنتـهـاتـ الشـعـرـ العـربـ فـيـ الـقـرـنـ الثـالـثـ: ٣٧٢، مـقـدـمةـ الـقـصـيـدةـ العـربـيـةـ فـيـ الـعـصـرـ العـبـاسـيـ الـأـوـلـ: ١١١ - ١١٤.

^(٢) راجع مطلع بعض هذه القصائد فى الديوان، ط صادر بيروت: ٤٢٠، ٤٩٩، ٤٨٩، ٤٩٨، ٤٩٧ - ٤٩٦، ٥٢٩، ٥٠٣.

^(٣) راجع الجزء الذى كتبه عن "الشكل الفنى للقصيدة العربية" فى كتابى من قضايا الشعر والشعر فى النقد العربى القديم، ط الأولى: ٣٤ - ٤٥.

^(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء: ١ / ٧٤.

ولكن ما دامت البيئة قد تغيرت وتغيرت معها حياة هؤلاء الناس، وأحوالهم الاجتماعية، فليست هناك ضرورة للالتزام بهذا القيد الفني.

يقول : «وكانوا قدئاً أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى موضع آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار فتلك ديارهم وليس كأبيات الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضرة للديار إلا جماداً، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر، إلا بعد زمان طويل، لا يمكن أن يعيش أحد من أهل الجبل»^(٤). وأبعد من هذا، فقد لاحظ الناقد الفطن أبى الحسن الجرجانى أثر هذا التغير

الاجتماعى الذى حد على العرب بعد الإسلام فى تطور الفن التعبيرى بوجه عام.

ويبدو هنا واضحاً من قوله «فلما ضرب الإسلام شيرانه، واتسعت ممالك العرب، وزرعت البوادي إلى القرى، وفسا السادب والتلغرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذى أسماء كثيرة، اختاروا أحسنها معيناً، وألطفها من القلوب موقفاً، وما للعرب فيه لغات، فاقتصروا على ألسنها وأشرفها، وتمارزوا الخد في طلب التسهيل، حتى تسحرنا بعض اللحن، وحتى عمالطتهم الركاكة والعحمة، وأعانتهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم، واتسخت هذه السنة واحتلوا بشعرهم هذا المثال وترقتو ما أمكن، وكسروا معانيهم أطف ما سمع من الأنفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول تبين فيهما اللين، فيظن ضعفاً، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاءً وروقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً رشاقة ولطفاً»^(٥).

وما يؤكد هذه الحقيقة، إدراك بعض الباحثين الأوروبيين للأثر الهائل الذى أحدثه هذا التغير الاجتماعى في تطور التعبير الأدبي وفصحته^(٦).

ويكاد يجمع معظم نقادنا المعاصرين، وبخاصة أولئك الذين عنوا ب النقد هذا

^(٤) العدد : ١ / ٢٢٦.

^(٥) الرسالة : ١٨ - ١٩.

^(٦) ٣

الشاعر، على أنه كان أكثر شعراء عصره إحساساً بهذا التطور الذي حد على الفن التعبيري بصفة عامة وعلى البناء الفني للقصيدة بصفة خاصة، ولكنه مع هذا، كان مردداً في شعره بين المذهب القديم، والمذهب الجديد، فقد بدأ في المخترعات والمحون شاعراً بحدّاً وثابراً على النهج الفني للقصيدة التقديمة، ولكنه فيما عدا ذلك من أغراض شعره، وبخاصة الأغراض التقليدية كالمدح مثلاً، بدأ محافظاً على أصول الفن الشعري القديم والبناء الفني للقصيدة العربية^(٨). وقد يُلاحظ التقاد شفياً كهذا على فن هذا الشاعر، حيث وصفوه بالتفاوت^(٩). ولستنا نذكر أن شعر أبي نواس مختلف فنياً في بعض الأغراض التقليدية كالمدح مثلاً، عن بعض الأغراض غير التقليدية كالخمر والمحون.

ولكن المتصفح المدقق له يدرك أن هذا الاختلاف ليس اختلافاً جلرياً وعميقاً، كما يتصور هؤلاء النقاد، ولكنه اختلاف طفيف ويغلب أن يكون في الدرجة، لا في النوع.

فأبى نواس شاعر بمحدد في كل أغراض شعره باستثناء الطرديات ولكن هذا التجديد مختلف في درجته من غرض إلى آخر، وهو مع هذا ظل محافظاً على الأصول الفنية للشعر العربي القديم.

ويبدو هذا بوضوح في مدائحه، التي اتجه في صياغة بناء قصائدها، لمجامعته مختلفة، منها مثلاً قصائد يغلب على بنائها الطابع القديم.

كثيرتيه في الرشيد، التي مطلعها:

حي الديار إذا الزمان زمان وإذا الشباك لنا خوى^(١٠) ومعان

وميميته في الأمين، التي مطلعها:

(٨) دائرة المعارف الإسلامية مادة "أبي نواس"، المجلد الثاني: ١٦، حديث الأربعاء: ٢ / ١٢٠ - ١٢١، مقدمة عحق ديوان أبي نواس من ت، تحقيق الغزال.

(٩) المرشح: ٢٦٣، الوساطة: ٥٥ - ٦١، طبقات ابن المعتز: ١٩٤ - ١٩٥.

(١٠) وفي بعض النسخ المطبوعة من ديوان "حرى" راجع: ٤٠٤، ط الغزال، ط بيروت: ٦٤٢.

يَا دَارِ مَا فَعَلْتُ بِكَ الْأَيَّامِ ضَامِنَكَ وَالْأَيَّامُ لَيْسَ تَضَامِنَ^(١)

وَدَالِيَّتِهِ فِي بَحْبَى الْبَرْمَكِيِّ، الَّتِي اسْتَهْلَكَهَا بِقُولِهِ :

أَرْبَعَ الْبَلَى إِنَّ الْخَشُوعَ لِبَادِ عَلَيْكَ وَالَّتِي لَمْ أَخْتَكَ وَدَادِي^(٢)

وَلَامِيَّتِهِ فِي إِبْرَاهِيمَ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ، الَّتِي مَطَلَّعُهَا :

هَلْ عَرَفْتَ الرِّبْعَ أَجْلِي أَهْلَهُ عَنْهُ لِزَالَ^(٣)

وَمِيمِيَّتِهِ فِي كَذَلِكَ، الَّتِي اسْتَهْلَكَهَا بِقُولِهِ :

خَلِيلِي هَذَا مَوْقِفُ مِنْ مَتِيمِ فَعُوجَا قَلِيلًا وَانْظَرَاهُ بَسْلَمَ^(٤)

وَيَسِّرُو مِنْ تَرْدِيدِ النَّظَرِ فِي هَذِهِ الْفَصَالَدِ أَنَّهَا تَشْرُكُ مَعًا فِي إِطَارِ فَنِي وَاحِدٍ
تَقْرِيْبًا إِذَا أَنْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا تَبْدِي بِكَاءَ الْأَطْلَالِ، وَالْغَزْلَ التَّقْلِيْدِيِّ، ثُمَّ وَصَفَ
الرَّحْلَةَ وَأَعْجَبَهَا الْمَدْحُ، وَلَكِنَّهَا تَبْدِي مُتَفَارِثَةً فِيمَا يَبْنِيهَا فِي مَدْيِ الْاِسْتِرَامِ بِكُلِّ عَنْصَرٍ
مِنْ عَنَاصِيرِ هَذَا الْبَنَاءِ الْفَنِيِّ عَلَى حَدَّةٍ وَطَرِيقَةٍ تَنَاهُلِهِ.

بِكَاءُ الْأَطْلَالِ فِي التَّرِيْنَةِ الَّتِي مَدْحُ بِهَا هَذَا الشَّاعِرُ الرَّشِيدُ، لَا يَسْتَغْرِقُ
أَكْثَرَ مِنْ ثَلَاثَةِ أَيَّاتٍ، يَنْتَقِلُ مِنْهَا سَرِيعًا إِلَى التَّسْبِيبِ، الَّذِي يَخْتَصِرُهُ فِي بَيْتٍ وَاحِدٍ،
ثُمَّ يَنْتَقِلُ مِنْهُ إِلَى وَصْفِ النَّاقَةِ الَّتِي جَلَتْ إِلَى الْمَدْبُوحِ، فَيُفَرِّدُ لَهُ ثَلَاثَةِ أَيَّاتٍ أُخْرَى
يَنْخُلُصُ مِنْهَا إِلَى الْمَدْبُوحِ، الَّذِي يَشْغُلُ حِيزًا كَبِيرًا مِنْ هَذِهِ الْقُصِيدَةِ.

فَهُوَ يَسْتَغْرِقُ حَوْالَى ثَلَاثِهَا، وَيَعْدُ فِي الْوَاقِعِ أَحَدُ عَنَاصِرِ بَنَاءِ هَذِهِ الْقُصِيدَةِ
مِنَ التَّارِيْخِ الْفَنِيِّ، وَأَصْلِيقُهَا تَعْبِيرًا عَنْ إِعْجَابِ الشَّاعِرِ بِمَنْتَوْهُ. اسْتَمْعُ إِلَيْهِ وَهُوَ
يَقُولُ مُصْرُورًا هَذَا الْمَمْلُوحُ فِي صُورَةِ الْمَلَكِ الْقَرِيِّ الْمَهِيبِ، الَّذِي سَيْطَرَ عَلَى هُمْمَعِ
قُلُوبِ النَّاسِ، يَسْتَوِي فِي ذَلِكَ الَّذِينَ يَجْبُونَهُ وَالَّذِينَ يَرْهَبُونَهُ، وَسَرِيَ عَدْلُهُ وَحِزْمُهُ
فِي كُلِّ الْأَرْجَاءِ، الَّتِي أَصْبَحَتْ فِي قَبْضَتِهِ وَأَمَامَ لَحْظَهُ يَمْسُ بِكُلِّ نَبْضَتِهَا،

^(١) الْلَّهِبَرَانَ، طَبِّ بَيْرُوتَ : ٥٧٥.

^(٢) الْمَرْجِعُ السَّابِقُ : ٢٢٠.

^(٣) الْمَرْجِعُ السَّابِقُ : ٥٢٢.

^(٤) الْمَرْجِعُ السَّابِقُ : ٥٧٨.

وهو ملهم يكاد يعرف ما سيحدث لها، وليس هنا بغرب على قائد مجاهد في سبيل الله، يقضى حياته في جهاد مقدس، وسلاحه مصوب دائمًا إلى رقاب أعدائه، ولذا فهم يعيشون في رعب دائم، وفزع شديد، تغلغل في نفوسهم وسرى في أصلابهم فتأثرت به نظمتهم التي لم تخلق بعد.

وبرغم ما يبذلو عليه من شدة وقوة بطلش مع أعدائه، فهو لين نبيل مع رجاله وحلفائه، فكانه الدهر في شراسته ولينه :

ملك تصور في القلوب مثاله
لما كان لم يخل منه مكان
إلا يكلمه بهما اللحظان
عين على ما غير الكتمان
لو شاء صنان أديها الأكنان
إن التقى مسد ومعان
فلقما تجازها الأجنان
صورة لفؤاده من خوفه خفوان
كالدهر فيه شراسة وليان^(١٥)
وعلى هذا النهج يمضي كذلك في ميمنته التي مدح بها الأمين، والتي استهلها بيقاء الأطلال، وانتقل بعدها على عجل إلى وصف الرحلة، متخلصًا منه إلى المدح.

ولكن هناك فروقات في دقة في طريقة تناول الشاعر لبعض عناصر البناء الفنـي لـكـل قـصـيدة من هـاتـين، فـهـو مـثـلاً لم يستهـلـ التـونـية بالـبكـاء عـلـى الـديـار والـتحـسـر عـلـيـها شـأنـه معـ المـيمـيـة بلـ بالـتحـيـة لهاـ والـحدـيـث عنـها حـديثـاً عـاـيـرـاً، لا يـلـمـسـ فيـهـ القـارـئـ الصـدقـ ولا يـسـتـدلـ مـنـهـ عـلـىـ شـيءـ سـوـيـ رـغـبةـ الشـاعـرـ فـيـ الـالـتـزـامـ بـهـذاـ القـيدـ الفـنـيـ منـ النـاحـيـةـ الشـكـلـيـةـ عـلـىـ الأـقـلـ، إـرـضاـءـ لـلـوـقـ هـذـاـ الـخـلـيـفـةـ الـعـرـبـيـ، الـذـيـ

كان يرهب لقوته وشدة بأسه، وحزمه في الحفاظ على حياة المسلمين، ضد أي عنصر خارجي، أو ضد أي متطرف عن القيم الإسلامية في الداخل.

والواقع أن أبي نواس صادق كل الصدق في هذا الإحساس، وفي تصريره لشخصية الرشيد، الذي لم يخرج فيه عن الإطار العام الذي رسمه المؤرخون الثقات لها^(١٧). ومن ثم، فلستا مع أولئك النقاد، الذين يصفون مذايحة أبي نواس للرشيد بأنها متكلفة^(١٨).

ذلك لأن المادح لا يمدح عن رغبة أو حب في المدحوح وحسب وإنما قد يمدح كذلك عن خوف ورهبة منه، فالباحث على المدح قد يكون الحب والإعجاب أو الخوف والإعجاب^(١٩).

وإعجاب أبي نواس بالرشيد، كما يدور من مذايحة وتاريخ حياته^(٢٠)، بمعنده المخوف أو الرهبة، لا الحب أو الرغبة.
وعلى أية حال، فلو ضربنا صفحًا عن هذه، واتقلنا إلى ميمنته في الأمين التي تشبه في بنائها الفني هذه التوينة، لاتضح لنا حقيقة هذا التفاوت الفني بين بنائيهما.

فتحي أبو نواس في بقاء الأطلال في هذه الميسنة، يختلف بلا شك عن نهجه في التوينة، ذلك لأنه ربط بين هذا البقاء وبين نفسه ربطاً نفسياً رائعاً، ويدافع في الحقيقة وكأنه يسكي شبابه الذي ول سريعاً مختلفاً وراءه الحسرة والندم على ما اقترف فيه من ذنوب وأثام.

يا دار ما فعلت بك الأيام ضاعتكم والأيام ليس نظام
عزم الزمان على الدين عهدمهم بك قاطنين وللزمان عرام

^(١٧) راجع رأى ابن خلدون في ذلك، المقدمة، ط بيروت : ١٨ - ٢٠.

^(١٨) حدث الأربعاء : ٢ / ١٣٠ - ١٣١، بروكلمان، تاريخ الأدب العربي : ٢ / ٢٥.

^(١٩) عاملت هذا الموضع بإفاضة في كتابي من قضايا الشعر والشعر في النقد العربي القديم : ٤٦ - ٤٨.

^(٢٠) ابن منظور، أبو نواس، (تعليق لعمر أبي النصر) : ٣٤٧ - ٣٤٨.

أيام لا أخشى لأهلك مسراً إلا مسرالية على ظلام
ولقد نهضت مع الفواة بدلهم وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
ويلفت ما يلعن أمرق شبابه فإذا عصارة بكل ذاك أيام^(٢٠)
وإذا انقلنا إلى الجزء الخاص بالمدح في هذه القصيدة، وجدنا موقف
الشاعر مع مملووجه هنا، يختلف عن موقفه عن مملووجه هناك، فالصلة العاطفية التي
ترتبطه بمملووجه هنا أقلّى من تلك الصلة، التي ترتبطه بمملووح الساق، مع أن
كليهما خليفة، وذلك لأن الأمين صديقه ونديه^(٢١)، ولذا فهو يتحدث إليه بصرامة
عن ماضيه وذكريات شبابه المخجلة، والباعث النفسي الذي يدفعه للمدح هنا، هو
الحب والإعجاب، بملكته أخلاق مملووحه وصفاته فكرمه كرم الملك، وخلقه
خلقهم، وبنبه نبلهم، وهو أصيل في ذلك، ملك ابن ملك، حتى في الشدة يبدو
ملكًا شجاعاً.

استمع إليه وهو يقول، مردداً كلمة "ملك" أربع مرات في وصفه لمناقب
هذا المملووح، وذلك من واقع صداقته له، ومعاشرته إياه، تلك العاشرة التي جعلته
يخرج بهذا الانطباع الصادق عن شخصية مملووحه.

ملك إذا علقت يسداك بحبله لا يعززك المرض والإعدام
ملك توحد بالكمارم والعلى فرد قبض الدليل، همام
ملك أغسر إذا شربت بوجهه لم يسعك التبجيل والأعظم
ملك إذا اغتصب الأمور مضى به رأى يفل السيف وهو حسام^(٢٢)
ومهما يكن من أمر، فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن أبا توأم،
على الرغم عما فطرته في هذا النمط القديم من مذاقه على الإطار الفني للمدحنة

^(٢٠) الديوان : ٥٧٥.

^(٢١) طبقات ابن المطر : ٢٢٩ - ٢١١، ابن منظور، أبو نواس : ٩٣ - ٩٢.

^(٢٢) الديوان : ٥٧٦ - ٥٧٥.

القديمة، فإنه لم يفصل بين البناء الفنى للمدحنة وبين ذاته وإنما ربط بينهما ربطاً نفسياً وظيفياً رائعاً^(١٣).

ولذا نجد أحياناً يتحدث عن تجربته الذاتية في الخمر أو الشراب، بعد بكته للأطلال أو تعريضه بها.

ويبدو هنا بوضوح من نوينته في مدح الأمين التي استهلها بالتعرض ببكاء الأطلال، قائلاً :

يا كثير النوح هي المكhen لا عليها بل على السكن

ثم يتقلل بعد ذلك إلى الغزل، وغزله هذا مختلف عن غزل القدماء من الشعراء، الذي يقوم أساساً على علاقة عاطفية بين رجل وامرأة، أما هذا النوع من الغزل، فإنه لا يقوم على مثل هذه العلاقة، وإنما يقوم على علاقة شاذة بين رجل ورجل، فهو غزل بالذكر، وقد كان هذا اللون من الغزل شائعاً بين كثير من الطبقات المعرفة في عصر أبي نواس، نتيجة لبعض المؤثرات الأجنبية^(١٤)، استمع إليه وهو يقول، في هذا العنصر الفنى من هذه القصيدة، هذه الآيات التي تصور هذا اللون من الغزل الشاذ :

ظن بي من قد كلفت به فهو يجفوني على الظن

بسات لا يعنيه ما لقيت عين من نوع من الوسن

رشا لسولا ملاحته خلت الدنيا من الفتن

كل يوم يسرق له حسته عبدا بلا ثمن

ثم يتقلل بعد هذا اللون من الغزل الشاذ، إلى الحديث عن الخمر والشراب

من واقع تجربته الشخصية، فيقول :

^(١٣) ويمكن ملاحظة ذلك في المدح الذي من هذا النوع، راجع المرجع السابق : ٥٢٤، ٥٢٢، ٣٣٠، ٥٨٧.

^(١٤) راجع الميارات الأجنبية في الشعر العربي، ط الأولى : ٢٧٦، ط الثانية دار المعارف الجامعية : ٢٧٧ - ٢٩١.

فاستنى كأسا على عدل
كرهت مسموعه أذى
من كميت اللون صالحية
خير ما سلست في بدن
ما استقرت في فؤاد فتى
لدرى مالوعة الحزن
مزجت من صوت شادية
حفلتها الريح من مزن

فقد كشف في الآيات السابقة عن أثر المخمر في نفس شاربها فهي تخلب
له السرور والسعادة، وتجعله يحس بأن الحياة كلها تضحك من حوله، والمسلوح
نديه ولا شك أن يشاركه هذا الإحساس فالدنيا تضحك له كذلك، والشاعر يعلن
هذا الضحك تعليلاً يتحمل أكثر من وجه، فهو يعزز ضحك الدنيا لمدحه لإقامته
الأحكام والسنن.

ويبدو في الظاهر أنه يقصد بهذه الأحكام وتلك السنن أحكام الله وسنن
نبيه، ولكنه في الباطن يلمع إلى معنى آخر يؤكده سياق هذه الآيات، وهو عادات
هذا المدح وتقاليده في البذل والعطاء، التي جعلته قدوة للناس في ذلك ومن
ظاهر كرمه وشدة سخائه، إغراقه على ندمائه في الشراب.

تضحك الدنيا إلى ملك قام بالأحكام والسنن
يا أمين الله عش أبدا فإذا أذينا فكن
كيف تسخو النفس عنك وقد قمت بالفال من الشمن
سن للناس الشدى فلدوا لكن البخل لم يكن^(*)

ويلاحظ أن شاعرنا قد اقتصر في مدحه للأمين على هذه الآيات ولم يطع
الوقوف أمام هذا العنصر الهام من عناصر بناء القصيدة، بينما يجد أنه يطيل الوقوف
 أمام بعض العناصر الأخرى، التي تعد بمثابة مقدمة للمدح، وهو الموضوع الرئيسي
 لقصيدته.

وهذا يعد خروجاً على التقاليد الفنية للمدحنة القديمة، التي تعطى

^(*) راجع القصيدة في الديوان : ٦٥٤ - ٦٤٦.

للموضوع الرئيسي قدرًا أكبر من المقدمة، وخاصة إذا كان المدح موجهًا إلى شخص ذي شأن^(٣١).

ومندرج إلى نوافل من ذوى الشأن فى عصره، بل أعظم أهل عصره شأنًا، لأنه رأس الدولة، وإمام المسلمين.

ولكن يبدو أن كثرة مجالسة أبي نواس له، ومناداته إيهامه الغت كثيراً من الحواجز والفروق الاجتماعية بينهما، وجعلته يتحدث إلى هذا الملاوح بصرامة مطلقة ودون سياج، كما يتحدث إلى أي صديق أو رفيق.

وشبيه بهذا النهج الفنى، الذى انتهجه فى هذه المدحنة نبهجه فى ميميته، التى قالها فى مدح نديم له، يسمى بسلامان واستهلها بمقدمة طلليلة رائعة، كشف فيها عن المغزى الحقيقى لبكاء الأطلال، فالذى يار لا تسمع ولا تخيب ولكنها تعظ من يراها اليوم، وقد تقادم عهدها، ودهمتها الشیخوخة، وأبلى الزمن كل جديده فيها، فلم يبق منها سوى رسوم شاحنة كمقلتى شيخ مسن، ووسط هذا القديم البالى، يحيى الجديد الناضر، متسللاً في ذلك العود الأخضر الذى ينسو فى الثرى القديم، فيضييه ويکاد يبعث فيه الحياة من جديد.

كفاك أسى قد بست لم انم
وأن قلبي مستودع السقم
يسأل رسماً إجابية الكلم
أولى بحمل الملام عاذل من
رسم ديار يفتر منتسماً
منها البلى عن لواجد الهرم
ابقى البلى من جديدهن كما
قد اكتسى العود فى الثرى خلعاً
من يانع الزهر والندى الشيم
على ما فيها من تنوع فى الأساليب، وتفنن فى الصور^(٣٢).
وهذه المقدمة الطلليلة، لا تقل روعة وجمالاً عن مقدمات كثيرة من القديماء،

^(٣١) راجع مللاً الشعر والشعراء : ١ / ٨٢.

^(٣٢) راجع ما كتبه ابن خلدون عن أساليب العرب فى بكاء الأطلال، المتنمية، ط بيروت : ٥٣٦.

ويرجع سر حمّالها في رأي، إلى أن أبا نواس لم ينك هنا الأطلال بكاءً مباشراً بل بكاء غير مباشر، معتمداً في ذلك على الصورة والرمز، فقد صور رسم الديار وقد سرى فيها البلى في صورة شيخ هرم، قد أخذ يبيس فتكشف نواحنه عن شيخورخته.

ويشخص هذه الرسوم في صورة أخرى، فيبرزها في صورة عيني شيخ من غير الأيام وسكنكه التحرية.

وقد يدل في هاتين الصورتين شيء من الخوف والفزع فيما يذكران الإنسان بمحضه الذي سيتهي إليه يوماً ما وهو الشيخوخة بما فيها من ضعف وذبول، ثم الموت حيث تنتهي رحلة الإنسان في الحياة، وفيه جسد، ويتحول إلى تراب تحيا عليه عناصر جديدة من الطبيعة، وما هذا البُت الأخضر، الذي يظهر في ثرى هذه الأطلال البالية، إلا رمزاً لذلك.

ويبدو أن أبا نواس كان يفكر في هذا للصي الذي سيتهي إليه يوماً ما، ولكنه لم يجد لذلك حلّاً، سرى الإغتراف من ملذات الحياة، وقد عر عن ذلك في صراحة وصدق في هذه القصيدة، وهو بصدق حديثه عن الخمر، ووصفه للشراب الذي انتقل إليه من مقدمه الطالية :

بِحِيا بِرُوحِ الْكَرُومِ لِجَسْدٍ أَخْتَ عَلَيْهِ نِسَاطُ الْهَمِ
مِنِ الْلَّوَائِسِ حَتَّى الْحَيَابُ هُـ وَجَهُ حَيْبٍ إِلَى مِبْتَسِمِ
أَطْلَـ مِنْهَا عَلَى شَفَاعِ خَسْدَرٍ يَأْخُذُ مِنْ مَفْرُقِي لِلْقَدْمِ
تَفْعُلُ فِي الصَّدُورِ بِالْهَمِّـ كَمْ يَفْعُلُ ضَسُوءُ النَّهَارِ الظُّلْمِ

ثم يتخلص بعد ذلك إلى مدح هذا المسنوح تخلصاً لطيفاً، دون أن يشير في هذا إلى وصف الناقة التي حملته إلى مدينه هذه، كما كان يفعل القدماء^(٢٤)، وإنما يقوده إلى ذلك، تداعى المعاي وأخذاب بعضها إلى بعض، فاكتف الشاريين بمطر الخمر وكف هذا المسنوح غطر النعم على أصحابه، والنقم على أعدائه.

^(٢٤) العدد : ٢٣٤، المجلد السادس : ٣ / ١٢١.

ولكنه لا يطيل الوقوف أمام هذا العنصر الفنى، شأنه فى هذا شأنه فى المدحنة السابقة، ويكتفى هنا فى وصف ملحوظ بصفتى الكرم والشجاعة، معلناً عن عجزه عن وصف مناقبه الأخرى.

كُف سليمان أمطرت نعماً وَتَارَة تُسْتَهِل بالفم
يَا غَرَّة الشَّرْب وَابْنَ غَرَّتِهِمْ جَرِيلْ مَرْدِي كَسَالِبِ الْبَهْم
كُل لِسَالِي عن وصف مدحك يا ابْنَن الصيد واستصعبت قوى هم
وَلَسْت إِلَّا مَعْلُورًا وَلَسْوَ امْسَ تُنْطَقُت فِيهِ عَنْ أَلْسُنِ الْأَمْمِ^(٣١)
وقد يضطر أحياناً إلى تعديل مواضع بعض عناصر البناء الفنى للمدحنة
أو إحلال أحدهما محل الآخر، كإحلاله الغزل أو النسب مثلاً بـبكاء الأطلال.
ويبدو هذا في مطالع بعض قصائد المشهورة، كترنيته في الأمين، التي
كانت مثل إعجاب بعض ذري الحس المرهف من نقادنا القدماء^(٣٢) ومطلعها:
يَا مَنْ يَبَادِلَنِي عَشْقاً بِسْلَوَانَ أَمْ مَنْ يَصِيرَ لِي شَفَلاً بِإِلْسَانَ^(٣٣)
وحائته في عبد الله بن العباس، التي مطلعها:
قَدْ عَذَبَ الْحَبْبَ هَذَا الْقَلْبُ مَا صَلَحَاهَا

فَلَا تَعْدُنَ ذَنْبَهُ أَنْ يَقَالْ صَحَا^(٣٤)
ورائته في العباس بن عبد الله، التي يعتبرها من أحرد شعره التقليدي^(٣٥)
ومطلعها:
أَيْهَا الْمَتَابُ عَنْ عَفْرَهِ
لَسْتَ مِنْ لَيْلَى وَلَا سَرَّهِ^(٣٦)

^(٣١) راجع للقصيدة كاملة في ديوان: ٥٨٠ - ٥٨١.

^(٣٢) طبقات ابن المهر: ٢١٢ - ٢١٣.

^(٣٣) الديوان: ٦٤٨.

^(٣٤) طبقات ابن المهر: ٢١٢ - ٢١٣.

^(٣٥) الديوان: ٦٤٨.

^(٣٦) المرجع السابق: ١٧٠.

ونرتئته في الفضل بن يحيى، التي استهلها بهذا الغزل الحزين :

طرحتم من الترحال ذكرًا فلمنا

فلو قد شخصتم صبح الين بعضاً^(٣٠)

واستهلاكه هذه المدح على هذا التحرر، يدعونا إلى تذير الصلة الرئيسية بين عنصري بكاء الطلال والغزل، والتاكيد على أنهما يمثلان غرضاً شعرياً واحداً في كاء الأطلال ليس إلا نوعاً من الغزل الحزين.

استمع إليه مثلاً وهو يعبر عما أصابه من غم، بمرد أن الأحبة قد تحدثوا عن الرحيل أو ذكروا اسمه، فما الذي سيحدث له لو أنهما رحلوا، إنه يعتقد أن ذلك سيودي إلى موته، وصحيح أن فراق الأحبة له سبب حزنهم، ولكن ليس هذا كحزنه على فراقهم وإن كانوا في شك من هذه، فليأتوا ليناقشهم عاشقاً وهاد، وليس لهم عن علامات هذا العشق، من أمضهم قلوبنا || وأسخنهم عيوننا || وأكثرهم إحساساً بطول الليل القصير، إنه هو ولا شك || وما هؤلاء الذين يعلوونه إلا أصحاب قلوب حالية من الموتى، ومن ثم فهو يسترون من فعله، لأنهم لم يعانون ما عاناه، ولذا فهو يدع عليهم أن يتلهم الله ب مثل ما ابتلاه به.

طرحتم من الترحال ذكرًا فلمنا

فلو قد شخصتم صبح الموت بعضاً

ذعيم بإن الين يحزنكـم نعم ||

سيحزنكـم علمـي ولا مثل حزـنكـنا

تعالـو نقـارـعـكم لنـعـلـمـيـا

أمضـقـلـوبـناـ أوـ منـاسـخـنـأـعـيـناـ

أطـالـقـصـيرـالـلـيلـ ياـ رـحـمـعـنـدـكـمـ

فـإـنـقـصـيرـالـلـيلـ قدـ طـالـعـنـدـنـاـ

^(٣٠) ابن منظور، أبو نواس : ١٣٩ .

وَمَا يَعْرِفُ اللَّيلُ الطَّوِيلُ وَغَمَهُ
 مِنَ النَّاسِ إِلَّا مِنْ تَنَجُّمٍ أَوْ أَنَّا
 خَلِيلُونَ مِنْ أَوْجَاعِنَا يَعْدِلُونَا
 يَقُولُونَ : لَمْ تَهُوْنُ قَلْنَا : لَدَنْنَا
 يَقُومُونَ فِي الْأَلْوَامِ يَحْكُونَ لَعْنَا
 سَفَاهَةُ أَحْلَامِ، وَسَخْرِيَّةُ بَنَا
 فَلَوْ شَاءَ رَبِّي لَابْتَلَاهُمْ بِمَا بَهَّ أَبَهَّ
 تَلَانَا فَكَانُوا لَا عَلَيْنَا وَلَا لَنَا^(٣)

وعلى أية حال، فواضح من هذا النص، الصلة الرئيسية بين هذا النوع من الغزل وبكاء الأطلال، ولذا فليس بغرير أن يخل شاعرنا أحد هذين العنصرين محل الآخر.

ويبدو أن كثيراً من الشعراء القدماء، كانوا يدركون هذه الحقيقة إدراكاً واعياً، ولذا فقد كانوا ينهجون هنا النهج أحياناً في مطالع قصائدهم^(٣٧). وإذا كان لهذا النهج الفتى حنور بعيدة في الشعر العربي، فلا ينبغي أن يدعونا هنا إلى القول بأن أبا نواس، لم يأت بمحدث يذكر في هذه الناحية.

ذلك لأن نهجه في هذا لم يقف عند حد، بإحلال عنصر فني، محل عنصر آخر أو استبدال غرض بآخر ولكنه تدعى ذلك إلى تعديل وتطوير عناصر البناء الفني للمدحنة بما يتلاءم والموقف النفسي أو الشعوري الذي يمر به والحياة المعاصرة الجديدة، التي يعيشها.

ولذا يتجدد أحياناً يستهل هذا اللون من مدائحه، بالترميم وبكاء الأطلال شأنه في هذا شأنه، في مطالع بعض حميراته. ويبدو هذا بوضوح من قوله مثلاً، مستهلاً

^(٣) للرجوع السابق : ٦٥١ - ٦٥٢.

^(٣٧) رابع مثلاً المفضليات القصائد رقم : ٩، ٨، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ٧، مذ. عبد السلام هارون.

مدحه له في الرشيد :

لقد طال في رسم الديار يكاني

وقد طال تردادي بها وعالي^(٣٨)

وقوله مستهلاً مدحه أخرى له في الأمين، مثيراً إلى المغزى الحقيقي ليكاء
 الأطلال :

يا كثير النوح في الدمن

لا عليها يسل على المسكن^(٣٩)

وقريب من هذا قوله مستهلاً مدحه له في العباس بن الفضل ابن الريبع :

الدار أطبق أخراوس علا فيها

واعتقاها صمم عن صوت داعيها^(٤٠)

وقد يضرب صفحًا أحياناً عن القدرة الطالية أو الغزلية، ويستعيض عن ذلك بمقيدة ذاتية يتحدث فيها عن نفسه في ذكريات شبابه، ثم ينتقل منها إلى وصف الرحلة، متخلصاً منه إلى المديع، أو قد يخرج بين هذين العنصرين الفتين.

من ذلك مثلاً قصيده في الرشيد، التي استهلها بالحديث عن نفسه، وتصرير حاله في صراحة وصدق، معلناً أن جسده قد شاب، ولكن نوازع الشباب لم تشب فيه، فلا يزال يحسن بحرارتها في قوله :

خلق الشباب وشرقي لم تخلق

ورميت في غرض الزمان بأفق

وعلى هذا يمضي في الحديث عن شبابه الذي ولِي، ونوازعه الراسخة في قلبه والتي تدفعه دائمًا إلى أن يصنع ما كان يصنعه في مرحلة هذا الشباب وبخاصة في أوقات الفراغ حيث كان يخرج للصيد مع بعض رفاقه، ومعهم بعض الصقرور

^(٣٨) السيران : ٢١.

^(٣٩) المرجع السابق : ٦٤٥.

^(٤٠) المرجع السابق : ٦٨٤.

المدرة على اقتناص الفريسة، ويلفّعه هذا إلى وصف صقر من هذه الصقور التي يصطحبها في رحلات صيده مشيرًا إلى مهارته في الصيد، ثم يتّقلّ من هذا الوصف إلى مدح الرشيد، مضمنًا هذا المدح وصف رحلته إليه.

فأقدّف بِرْ حَلَكَ فِي جَنَابِ خَلِيفَةٍ

سباق غایسات بها لم يسبق

إِنَّ إِلَيْكَ مِنَ الصلَبِتِ لِلْمَاسِ

طَلَعَ النَّجَادُ بِهَا وَجِيفَ الْأَيْقِ

وبعد أن ينتهي من وصف هذه الناقة، التي جملته إلى المدح، يعود مرة أخرى إلى المديح وينتهي تصييده به^(١).

وشبيه بهذا النهج، نهجه في الرائية التي مدح بها الفضل بن الربيع، والتي استهلّها بتصوّر حاله، بعد أن طعن في السن وسرى الشيب في رأسه، ومن ثم، فقد أخذ يتحسّر على أيام الشباب، التي أضاعها في اللهو والعبث وراء حسناوات عصره من الحواري الغلاميات.

وَنَهَّكَ أَبْهَةَ الْكَيْرِ **وَعَظِّكَ وَاعْظَةَ الْقَتِيرِ**

وَرَدَدَتْ مَا كَنْتَ اسْتَغْرِ **الْبَابُ مِنْ بَقْرِ الْقَصُورِ**

وَلَقَدْ تَحَلَّ بِعَقْسَةِ الْ **وَمَا تَوَكَّهَنَ مَا**

بَيْنَ الرَّصَافَةِ وَالْجَسُورِ **صَورِ إِلَيْكَ مَؤْنَثًا**

تَ الدَّلُّ فِي زَىِ الْذَّكُورِ

ويمضي على هذا النحو متغّلًّا، ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف رحلته إلى المدح متخلصًا منه إلى المديح، تخلصًا بارعًا، إذ يقول معللًا سبب ركوبه هذه الناقة التي قطع عليها رحلته إلى المدح.

لَازُورْ صَفْوَ اللَّهِ فِي الدَّ **دَلِيْلًا مِنَ الْكَرَمِ الْخَطِيرِ**

^(١) راجع القصيدة السابقة كاملة في المرجع السابق : ٤٠٢ - ٤٠٠.

ومن هذا الذى اصطفاه الله في الدنيا، يمثل هذا الكرم الخظر إنه ولا شك
الفضل بن الريبع، الذى يخاطبه قائلاً :

فجللت عن شبه النظير	يا فضل جاوزت المدى
سِرْ لِي العيون وفي الصدور	أنت المعظم والمكبّ
لَك عرضن لِسِن كرم وخير	فإذا العقول تفاطئت
لَك صدرن عن طرف حسیر	وإذا العيون تاملت

وعلى هذا النحو، يمضى في مدحه معدداً الكثير من مناقبه^(١).

والواقع أن أبا نواس لم يقتصر في تجديده لعناصر البناء الفنى هنا على
إحلال هذه المقدمة الوجعانية محل المقدمة الطللية، ولكنه تعدى ذلك كما رأينا إلى
إضافات الكثيرة من مشاعره وأحساسه، على هذه القصيدة وصيغها بصبغة الحياة
الحضارية الجديدة، التي يحييها.

فعلاوة على هذه الصورة العصرية، التي يصور فيها عبرياته وقد ارتدين
زى الغلمان، وتشبهن بهم في كل شيء، هناك مظاهر أخرى للمعاصرة الحضارية
من ذلك مثلاً، هذه العنوبة، التي تناسب من الفاظ هذه القصيدة وعباراتها وهذا
الإيقاع الموسيقى المادى الذي يتبعث من ذلك الوزن الذى اختره شاعرنا، بمحرراً لها
وهو بمزروع الحقيقى، الذى يستمد اسمه من صفتة، وهو يعد من أحلى أشعاريضم
الشعر العربى^(٢).

يضاف إلى ذلك ضابط هذا الإيقاع، المتمثل في هذه التافية التي اختار لها
حرف الراء، الذى من أخص خصائصه الذلاقة^(٣) لأنه ينساب من طرف اللسان
انسياًًا حقيقةً.

ومن مظاهر التجديد الفنى الذى أدخله شاعرنا على هذه المقدمة

^(١) المرجع السابق : ٣٢٣ - ٣٢٥.

^(٢) من هاج البلاء : ٢٦٩.

^(٣) سر الفصاحة : ٢٤.

الروجذانية للمدح استهلاكه لها أحياناً بوصف الخمر والحديث عن الشراب، ويبدو هنا بوضوح في مدائحه التي كان يوجهها إلى بعض أصدقائه وندمائه، من ذلك مثلاً رأيته في الخصيبة، التي يستهلها بغزل الغلمان، ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف الناقة متخلاً منه إلى المديح^(٤٥).

وقد يقتصر في بعض مدائحه على عنصرين وحسب، من عناصر هذا البناء الفني معتبراً أحدهما بمثابة مقدمة للموضع الرئيسي، كاتصاره مثلاً على الفرز وللمديح، أو بكاء الأطلال والمديح، أو الحديث عن ذاته والمديح^(٤٦).

وقد يؤدي به هذا إلى إسقاط عنصر وصف الرحلة أحياناً، وعلى هذا النهج درج كثير من الشعراء الحدثين الذين آتوا من بعده^(٤٧).

ذلك لأن ظروف الحياة الحضارية الجديدة، التي كان يحياها أبو نواس وبعض معاصريه قربت المسافة بين المنسوج والمادح، وأصبح الشاعر يعيش مع مدوحة في بلد واحد، وربما في قصر واحد كذلك، ومن ثم، فلم تعد هناك ضرورة لركوب ناقة أو بعير، كي يصل إليه، وإنما يركب نعليه ريدنمب إليه ماشياً.

وقد عبر أبو نواس عن ذلك صراحة، فقال في نوبيته التي مدح به الفضل ابن يحيى، خاطباً هذا المدح :

إليك أبا العباس من دون من مشي

عليها امتنينا الحضر من الملائكة

قلاتص لم تسقط جينينا من الوجي

ولم تذر ما قرع الفنق ولا اهنا^(٤٨)

^(٤٥) راجع القصيدة في الديوان : ٣٢٠ - ٣٢٦، ثم راجع كذلك نوبيته في المنسوج نفسه التي تشبه في بنائها الفن هذه الرأية : ٦٥٣ - ٦٥٤.

^(٤٦) راجع بعض المصادر التي تدلل هذا النهج الفني، في المرجع السابق : ٢١، ٣١٨، ٦٥٠، ٦٨٤.

^(٤٧) راجع كتابنا المخصوصة بين القدماء والحدثين في النقد العربي القديم : ٢٥٩، ٢٥٧، ٢٤٢.

^(٤٨) الديوان : ٦٥٤.

وعلى أية حال، فراضي من هذا كله أن البناء الفنى للمدح عند أبي نواس يتجه اتجاهين فنيين أحدهما يلتزم فيه بالعناصر الرئيسية للبناء الفنى للمدح القديمة، مع شيء من التعديل والتطویر، والأخر يتمحور فيه من بعض هذه العناصر، كالمقدمة الطللية أو الغزلية أو وصف الرحلة.

ومعه الجماع ثالث، يتمحور فيه، من قيد هذا البناء الفنى القديم تحررًا كاملاً ويتناول الموضوع الرئيسى للمدح تناولاً مباشرًا محققًا بذلك نوعاً من الوحنة الموضوعية داخل التصيدة.

وما يوضح ذلك، قوله مستعطفاً الأمين، ومادحًا إياه وهو سجين :

تذکر أمین اللہ والمعهد يذکر

مقامی والشادیك والناس حضر

ولشری عليك النڑیا در هاشم

فیا منز رأی درا على الدر يشر

أیوک السڈی لم یعملک الأرض مثله

و عملک موسی صنیوه المخیر

وجداک مهدی الفسڈی وشقيقه

ابو املک الأدنی ابو الفضل جعفر

فمن ذا الذي یرمی بسمهیک فی الوری

وعبد مناف والسلک وحیسر

وعلى هذا النحو يمضي في تصييده مادحًا الأمين، ومعدحًا مناقبه الكثيرة،

طالباً منه في النهاية العفو والصفح^(١).

ومن ذلك أيضًا قوله في مدح أحد أشراف الفرس مرجحه الحديث إليه

مباشرة دون مقدمات :

ما حاجة أولى بتحجج عاجل
من حاجة علقت أنها تمام
فرع تمكن من أروم عمارة
بقيت مناقبها على الأيام
لما ندبتك للمهم أجتنى
ليك واستعدبت ماء كلامي
لدفع المواجهات التي أحقتها
حتى يكون لتجهها تمام
فإذا بسطت يدا إلى بحوثة

للقد هزرت هزة المصاصام^(٢٠)

وшибه بهذا النهج، قوله في مدح يحيى اليرمكي، موجهًا المديح إليه
مباشرة:

لا أحط الحزام طوعا من الخ
لسوف وابن خالد الوهاب
فإذا ما وردت بحر أبي الفض
لتفضت التحوس عن أثوابي
صورة المشترى لدى بيت نور
سليل، والشمس أنت عند النصاب
ليس راويس، حين سار أمام الـ
حوت، والبلدر إذ هوى لا نصاب^(٢١)

^(٢٠) المرجع السابق : ٥٨١.

^(٢١) المرجع السابق : ٨٤.

ومن الملاحظ أن هذا الاتجاه الفني يشيع في كثير من قصائد القصيدة، أو التي يمكن أن يطلق عليها اسم المقطوعات^(١).

وعلى أية حال، فهذه النماذج الشعرية، التي ذكرناها آنفًا توضح بمحق طبيعة هذا التطور الفني الذي اتسمت به قصائد المدح عند أبي نواس، وما ترتب على ذلك من تحقيق الاستقلال الشام لموضوع المدح، وخلق نوع من الوحدة الموضوعية داخل قصيدة المدح، بحيث أصبحت لا تتضمن سوى موضوعها الرئيسي.

وقد سبق أن أوضحنا نهج هذا الشاعر في تطوير عناصر البناء الفني للمدحة القديمة، وفي إحلاله للمقدمة الروحانية محل المقدمة الطلالية أو الغزلية واحتصاره لعنصر وصف الرحلة أو حفله له أحياناً.

وهذا إن دل على شيء فإما يدل على أن أبي نواس لم يذل نفسه أو ذاته لحرفة البناء الفني للقصيدة القديمة، ولم يقبله ثيولاً مطلقاً، ولكنه قبله مع شيء من التعديل والتطویر والمحذف والإضافة، بحيث أدى هذا إلى نشأة نهج جديد في البناء الفني للمدحة، يمكن أن يسمى بنهج أبي نواس.

ولا يعني أن يفهم من هذا، أن أبي نواس أول شاعر عربي، زلزل البناء الفني للمدحة القديمة، ونهج به نهجاً جديداً.

فهناك شعراً سبقه إلى الثورة على هذا البناء القديم^(٢) ووضع بعض الأسس الفنية لقيام بناء جديداً.

من ذلك مثلاً نهج مدحيف بن ميمون، في سينيته، التي مددح بها العباس السفاح، أول خليفة عباسي، ونهج في بنائها نهجاً مغايراً لبنية المدحة القديمة، ومن ذلك أيضاً نهج الكميـت بن زيد الشاعر الأموي في بعض مدائحه الذي يبدو مغايـراً للبناء الفني للمدحة القديمة^(٣).

^(١) المرجع السابق : ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٦ ، ٦٤٢ - ٦٤٢.

^(٢) طبقات ابن المطر : ٣٩ - ٢٨ ، للأولى : ٣ / ٢.

^(٣) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي : ٢٠ - ٢٣.

وصحّيغ أن بعض الشعراء المتقدّمين زمّيًّا على أبي نواس من العصرين العباسى والأموى، قد حارلوا الخروج على بعض عناصر البناء الفنى للمدحّة القديمة، في بعض قصائدهم ولكن هذه الحالات فردية وقليلة إذ أنها لم تتجاوز قصائد معلوّدة لكل شاعر.

وقد يكون الباعث على ظهورها، بعض الانفعالات الطارئة فقد يشار الشاعر لحدث من الأحداث، أو خطب من الخطوب فلا يستطيع إزاء حسامة هذا الحدث، أو ذلك الخطب، أن يسيطر على انفعاله أثناء المدحّ، فيدخل في موضوع الحدث مباشرةً أو الشخصية موضوع هذا الحدث^(٥)، ولكن سرعان ما يعود إلى النهج القديم في مذايق أخرى.

وعلى هذا يمكّننا القول، بأن نهج أبي نواس في هذه الناحية الفنية، يختلف عن نهج هؤلاء الشعراء، ذلك لأنّه لم يقتصر فيه على زلزلة البناء الفنى القديم للمدحّة، والثورة عليه أحياناً، ولكنه تعمّى ذلك إلى تطويره وتحديثه، لا في قصائد معلوّدة، بل في معظم مذايقه كما رأينا.

وإذا كان بعض هؤلاء الشعراء السابقين عليه، قد وضعوا بنور هذا الاتجاه، فإنه هو الذي تمهدّها وستقاها، حتى أصبحت شجرة ورافة الفضلال، توتى أكلها، للشعراء الذين حملوا لواء التحدّيد الشعري من بعده، كمسلم وأبي تمام وأبي الرومي، والمتّبّي.

والراهن أن حواريات هؤلاء الشعراء في تطوير البناء الفنى للمدحّة كما تبدو للمتصفح لأشعارهم، تسترضي في كثير من الأحيان بنهج أبي نواس في هذا المضمار.

ومن ثم فلستنا مغالين إن قلنا إن أبي نواس، هو الذي أرسى قواعد التحدّيد الفنى، في بنية المدحّة العربية.

^(٥) نقشت هذا الموضع بإفاضة في كتابي المchorمة بين القدماء والحدثين في النقد العربي القديم، ص ٢٤٧-٢٤٩.

فهرس تفصيلي

مقدمة الطبعة الثالثة

مقدمة الطبعة الأولى

(الفصل الأول)

القواعد المنهجية الصحيحة لتدريس النقد الأدبي (٩ - ٤٤)

مفهوم النقد - المدى من دراسة النقد الأدبي في المرحلة الجامعية - كيّمية دراسة النقد الأدبي في هذه المرحلة

القواعد المنهجية الصحيحة لتدريس النقد الأدبي :

قيام الدرس التدريسي علىتراث العربي - الاستضافة بقواعد ونظريات النقد الأوربي -
وصل الدرس التدريسي بالدرس الأدبي - ربط الدرس التدريسي بالدرس البلاغي - الاهتمام
بالناحية التطبيقية

(الفصل الثاني)

(٤٥ - ٦٠)

تاریخ النقد العربي

أولوية التأليف في النقد الأدبي عند الجامعين

طه إبراهيم، وكتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع المحرق؛
صلة النقد الأدبي بعلوم العربية - نشأة النقد الأدبي في العصر الجاهلي - النقد الأدبي
في صدر الإسلام والعصر الأموي - طرائف النقاد في العصر العباسي - محمد بن سلام
المغمي و بدايات التأليف التدريسي - الخصومة بين القدماء والحدثين في نقد القرن
الثالث المحرق - اتجاهها النقد في القرن الثالث : الاتجاه العربي الخالص، والاتجاه المشار
بالتقاليف الأجنبية - النقد في القرن الرابع المحرق

محمد مت دور، وكتابه النقد المنهجي عند العرب :

تاريخ النقد من ابن سلام إلى ابن الأثير - موضوعات النقد الأدبي عند العرب : المرازنة
الأدبية - السرقات - المقاييس النقدية.

محمد طه الحاجري، وكتابه تاريخ النقد والمذاهب الأدبية :

للتصرّف الكتاب على تناول تاريخ النقد العربي من العصر الجاهلي حتى نهاية القرن الأول - النشاط النقدي قبل الإسلام - النقد الأدبي في عصر صدر الإسلام - النقد في العصر الأموي

(الفصل الثالث)

قضية وضع الشهر بين ابن سلام وطه حسين (٦١ - ٨١)

ظاهرة وضع الشعر وشيوعها في شعر العصر الجاهلي
تناول محمد بن سلام للظاهرة تناولاً علمياً دقيقاً :

الشك في صحة الشعر المروي عن طريق غير شفاهي - الشك في صحة الشعر المروي في سيرة ابن إسحاق - مشاركة ابن هشام في هذا الشك - عوامل شيوع الوضع عند ابن سلام الجمسي : العصبية القبلية، وتزيد الرواة - إيجابية منحى ابن سلام في تناول الظاهرة

طه حسين وقضية الشك في الشعر الجاهلي :

تطبيق طه حسين لمبدأ الشك غير اليقيني في تناول قضية صحة الشعر الجاهلي - التسخر الجاهلي لا يمثل حياة الجاهليين - ولا يمثل التبادل اللغري بين العدنانيين والقطسطانين - عوامل وضع الشعر الجاهلي - تطبيق طه حسين على القضية - موقف العلماء من آراء طه حسين واتهامهم له بنقل آراء مارجليوث في الشعر الجاهلي - عدم دقة هذا الاتهام للتفاوت في التبيّحة التي وصل إليها كل منهما، فضلاً عن اخادهما في المصدر الذي أخذها عنه أفكارهما

(الفصل الرابع)

ابن قتيبة ونقد الشهر (٨٣ - ١٠٤)

ابن قتيبة من كبار علماء النقد الأدبي الموسوعين في القرن الثالث المحرى - قضية المتصورة بين القسماء والمحذفين في نقد ابن قتيبة - البنية الفنية للقصيدة الجاهلية

- موقف ابن قتيبة من تقويم الشعر فنياً من حيث اللفظ والمعنى - الطبع والتكلف -
غيرب الشعر العروضية
(الفصل الخامس)

الوحدة العضوية في القصيدة الشهورية بين القدماء والمحدثين :
(١٢٨ - ١٠٣)

قضية الوحدة الفنية وأهميتها في النقد الأدبي
الوحدة الموضوعية في العمل الفني :

دعوة القدماء إلى الوحدة المعنوية في القصيدة - مفهوم الوحدة الفنية عند بعض رواد التجديد من شعراتنا الحديثة لا يخرج عن مفهوم القدماء للوحدة المعنوية
الوحدة العضوية في العمل الفني :

دور النقاد الجامعيين الذين اتصلوا بالفكر التقديري الغربي اتصالاً مباشراً في الكشف عن أبعاد وحدة الأثر النفسي في العمل الفني - محمد غنيمي هلال - إحسان عباس -
محمد مصطفى بدوى

محمد زكي المشماوي، ودراسته لقضية الوحدة العضوية :
استقصاء دراسته للقضية وإحاطته بها - لا تختلف طبيعة الوحدة العضوية في المسرحية
لا تختلف عنها في القصيدة - دراسته للوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية (معلقة
لبيد) - دراسة الوحدة العضوية في الشعر الحديث

(الفصل السادس)

الوزن والشهر :
ارتباط تطور الفنون الأدية بتطور النسق العام - دعوة بعض المحدثين إلى التحرر من
الوزن والقافية - الوزن من العناصر الأصلية التي لا يستقيم الشعر بدونها - ارتباط
الوزن بالحالة النفسية والشعرية للشاعر - تأثر القافية بانفعال الشاعر وحالاته النفسية
- تراجع بعض رواد الشعر الحر عن دعوتهم إلى إغفال القافية

(الفصل السابع)

موقف من قضية الصراع بين القديم والحديث (١٤٥ - ١٥٨)

حيوية الصراع بين القديم والحديث وتجدده على مسر الزمان - البعد الوطني في هذا الصراع عند محمد محمد حسين - الصراع بين القديم القرمي والجديد الأجنبي - فالصراع من وجهة نظره بين أصالة المحافظين وتقليد المحدثين - هجومه على بعض غالة المحدثين - تطور الأدب مرهون بتطور المجتمع - تفتيذه ماتحد المحدثين على الشعر العربي

(الفصل الثامن)

اتجاه عبد القاهر الجرجاني في دراسة الصورة البيانية (١٥٩ - ١٨٦)

ارتباط اتجاه عبد القاهر في دراسة الصورة البيانية باتجاهه في دراسته لنظرية النظم - أهمية المعنى في نظرية عبد القاهر - ما بين عبد القاهر والباحث من الانفاق والاختلاف - المعنى ومعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني

تحليل عبد القاهر للظواهر البيانية وتحديد خصائصها وأنواعها المختلفة :

منهج عبد القاهر استقرائي يبدأ بالجزئيات وينتهي إلى الكليات - الاستعارة - التشبيه والتمثيل والتفريق بينهما على أساس خصوصية التمثيل وعمومية التشبيه - تقسيم الدقة الاصطلاحية التي تميز بها اتجاه الجرجاني في دراسة الصورة البيانية - تأثيره للمجاز - تعليمه للظواهر البيانية تعليلاً عقلياً - إدراكه الوعي للقيمة النفسية للصورة البيانية - تلوّنه الجمالي للتصور الفنية

(الفصل التاسع)

موقف عبد القاهر الجرجاني من قضية المنهج (٢١٢ - ١٨٧)

دور السياق في تحديد معنى اللقطة عند عبد القاهر - رفضه وصف اللقطة المفردة بصفات معيارية ثابتة - تفريقه بين نظم الكلام ونظم الحروف - النظم هو التزام الكلام بالأوضاع التي يتضمنها علم النحو - نظم الكلام صياغة تركيبية لسياق لغوي - فهم

عبد القاهر للمعنى - للمعنى ومعنى المعنى - خصائص المعنى الأدبي - أصلالة عبد القاهر
في دراسته لقضية المعنى
(الفصل العاشر)

(٢٣٦ - ٢١٣)

البناء الفني للمدحه عند أبي نواس

تطور البناء الفني لقصيدة المدح في العصر العباسي - عافظة أبي نواس على أصول
فن الشعرى القديم - تقارب التزام أبي نواس بالبناء الفني لقصيدة بين مدائح الرشيد
ومدائح الأمين - ربط أبي نواس بين البناء الفني للمدح وبين ذاته - إدخال الغزل عمل
بكاء الأطلال في مطالع المدائح - استبدال المقدمة الذاتية بالمقدمة الطالية أو الغزلية في
مدائح أبي نواس - المقدمات الخمرية - اتجاه أبي نواس إلى التحرر الكامل من البناء

الفنى القديم للمدحه

(٢٤١ - ٢٣٧)

فهرس تفصيلي

To: www.al-mostafa.com